# الفيصل



مجلة ثقافية شهرية

AL FAISAL MAGAZINE

ISSUE 57 JANUARY 1982.

العدد (٥٧) ـ ربيع الأول ١٤٠٢ هـ السنة الخامسة ـ كانون الأول (ديسمبر) كانون الثاني (يناير) ١٩٨٢ م

بسم الله الرحمن الرحيم

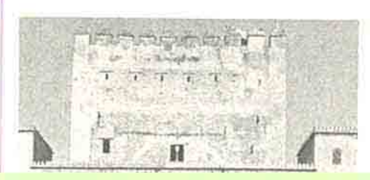


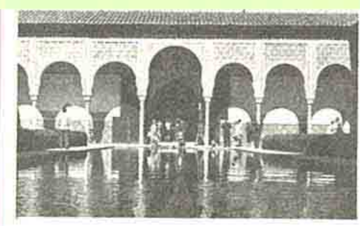
مجلة ثقافية شهرية
تصدر عن
دار الفيصل الثقافية

رئيس التحرير
علوي طه الصافي


## في هذا العدد



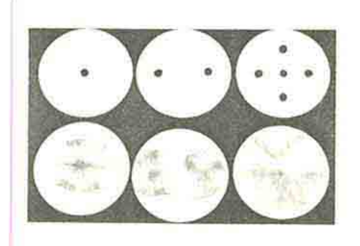




★ كانت غرناطة آخر القواعد الأندلسية الذاهبة، استولى عليها الإسبان عام ١٤٩٢م، بعد صراع طويل الأمد، وانتهت بسقوطها حياة الدولة الإسلامية في إسبانيا. طالع ص (٣٥) ★



★ متحف «برادو» في إسبانيا يحتوي على أكمل اللوحات الفنية الزيتية المشهورة. ويمثل المتحف مختلف مدارس الرسم ومراحل تاريخ الفن وأصوله في أوروبا. طالع ص (٤٣) ★



★ «الكروماتوغرافيا» هي إحدى الطرائق الكيميائية التي يمكن بها فصل المواد النقية من خليط من المركبات الكيميائية. طالع ص (١١٨) ★

## د . نبيل راغب

★ من مواليد طنطا ـ مصر عام ١٩٤٠ م .

★ دكتوراه في الأدب الإنجليزي .

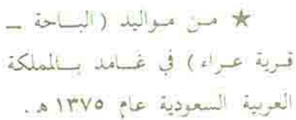
★ عمل مدرساً للأدب الإنجليزي بكلية الألسن ـ جامعة عين شمس ، فأستاذاً مساعداً للغة الإنجليزية بجامعة حلوان .

★ يعمل حالياً أستاذاً بمعهد النقد الفني ورئيساً لقسم اللغات بأكاديمية الفنون ـ الجيزة .

★ له عدد من المؤلفات المطبوعة .

★ يجيد اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

## عبد الرحمن صالح العشماوي



★ من مواليد ( الباحة ـ قرية عراء ) في غامد بالمملكة العربية السعودية عام ١٣٧٥ هـ .

★ ليسانس لغة عربية .

★ يحضر للماجستير في البلاغة والنقد .

★ صدر له ديوانا شعر هما « إلى أمتي » ، و« صراع مع النفس » .

★ له نشاط شعري في الصحف والمجلات .

★ يعمل حالياً معيداً بكلية اللغة العربية ـ جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية ـ الرياض .





## جهاد جميل الجيوسي

★ من مواليد طولكرم في فلسطين عام ١٩٤٨ م .

★ ليسانس لغة عربية .

★ له قصائد شعرية نشرت في الصحف والمجلات .

★ عمل في سلك التدريس في الأردن فترة من الزمن .

★ يعمل حالياً مدرساً في المملكة العربية السعودية .

## أحمد حسن القضاة

★ من مواليد عام ١٩٣٨ م ، في بلدة عين جنا بالأردن .

★ شاعر وكاتب ومترجم ، وقد نُشر إنتاجه في المجلات والصحف العربية والإسلامية .

★ دبلوم في اللغة الإنجليزية من بريطانيا .

★ خطاط ورسام .

★ عمل في المجال الفني ( الخط والرسم ) والمجال الإداري في أجهزة الدولة بالأردن .

★ يعمل حالياً بوظيفة مترجم في الرياض بالمملكة العربية السعودية .

★ له ديوان شعر كبير ( مخطوط ) سيطبع قريباً .

## أحمد يوسف القرعي

★ من مواليد بلقاس ـ دقهلية ، جمهورية مصر العربية عام ١٩٤٠ م .

★ حصل على بكالوريوس في الاقتصاد والعلوم السياسية من جامعة القاهرة عام ١٩٦٢ م .

★ حصل على درجة الماجستير في الدراسات الإفريقية ، من جامعة القاهرة في عام ١٩٧٧ م .

★ يعمل كاتباً صحفياً بجريدة الأهرام ، ومجلة العلوم السياسية .

★ له دراسات ومقالات نشرت في عديد من المجلات العربية ، عن العلاقات العربية الإفريقية ، والتكامل السوداني المصري .

★ يتخذ من الشؤون الإفريقية المعاصرة ، موضوعاً لرسالته في الدكتوراه .



** من خلال هذا «الملف» سوف نحاول رصد الحركة الثقافية من اصدارات جديدة .. وندوات .. ومؤتمرات .. ومعارض .. ومناسبات .. وأحداث ثقافية .. وادبية .. وفنية بصورة نطمح أن تكون مسحا شهريا لمجريات الحركة الثقافية ليس في «الوطن العربي» فحسب . بل في «العالم» الانساني .

أملنا أن نجد من المؤسسات العلمية .. والتربوية .. والفنية .. الى جانب الأدباء .. والمفكرين كل عون في إمدادنا بالجديد الدائم من النشاطات لتحقيق الأهداف التي تسعى اليها المجلة لخدمة القارىء .. لإضافتها الى ما يزودنا به مندوبونا . والله الموفق **

## في الوطن العربي :

- ندوة عن تدريس علم المكتبات تقام في الرياض .
- (الثقافة العالمية) مجلة جديدة تصدر في الكويت .
- مجمع اللغة بالقاهرة يعلن عن مسابقته في «إحياء التراث» .
- معرض للكتاب في البحرين .
- كشف أثري في مصر .
- إقامة أسبوع ثقافي جزائري في اليمن .

## في العالم :

- إنشاء معهد لدراسة علوم العرب في ألمانيا .
- وفاة الفيلسوف والمؤرخ الأميركي ول ديورانت .
- إنشاء جامعة للمرأة في بلجيكا .
- إنشاء متحف إسلامي في طليطلة .
- (العربية) مجلة إسلامية جديدة تصدر في لندن .

### تدريس علم المكتبات

ذلك هو **عنوان الندوة** التي **عقدت في الرياض** واستمرت أسبوعاً وعلى مستوى الوطن العربي ، وذلك بمقر **معهد العاصمة النموذجي** ، اشترك فيها حوالي ( ٥٠ ) عضواً من المختصين في مجال المكتبات ، والهدف من تلك الندوة دراسة الوضع الراهن لتدريس **علم المكتبات والمعلومات في الوطن العربي** ومناقشة البرامج الدراسية التي يجري تطبيقها في المؤسسات التعليمية ، وقد عقدت هذه الندوة تحت إشراف **وزارة المعارف** .

### المكتبة ودورها في المجتمع

**ضمن الأنشطة الثقافية** المختلفة التي تقوم **الرئاسة العامة لرعاية الشباب بتنظيمها** ، فقد أعلنت **إدارة الشؤون الثقافية بالرئاسة** عن مسابقة موضوعها « **المكتبة ودورها في المجتمع** » تتاح الفرصة فيها للمتسابق في بحث لا يقل عن ( ٢٥ ) صفحة من حجم « الفولسكاب » وذلك في حدود عناصر معينة أهمها :

★ تحديد معنى المكتبة .

★ ارتباط المكتبة بالحضارة الإنسانية قديماً وحديثاً .

★ المكتبة وقضايا المجتمع .

★ ألوان النشاط الثقافي التي يمكن للمكتبة القيام بها .

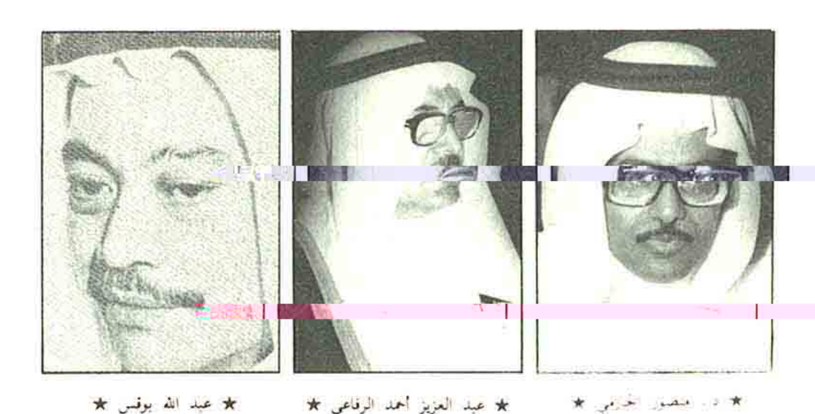
★ أهم المكتبات السعودية القديمة والحديثة .

★ كيفية توثيق الصلة بين المكتبة والمجتمع السعودي .

وقد اشترط في المتسابق أن يكون سعودياً ، هذا وقد حدد يوم ٣٠ من هذا الشهر (ربيع الأول) آخر موعد لتلقي البحوث .

### * كتب جديدة *

● « **العشق يتوهج ثلاثياً** » ، **ديوان شعر شعبي** واحد لثلاثة من الشعراء هم **جواد الشيخ وعبد الرحمن المريخي ومحمد المبيريك** ، صدر في **الأحساء** .



★ د. منصور الحازمي ★    ★ عبد العزيز أحمد الرفاعي ★    ★ عبد الله بوقس ★

● « **أطياف العذارى** » ، **ديوان شعر** للشاعر **مطلق مخلد الذيابي** ، صدر عن **نادي جدة الأدبي** .

● « **فن القصة في الأدب السعودي الحديث** » ، تأليف **الدكتور منصور الحازمي** ، صدر عن **دار العلوم بالرياض** .

● « **طيفان على نقطة الصفر** » ، **ديوان شعر** للشاعر **أحمد بهكلي** ، صدر عن **نادي جازان الأدبي** .

● « **شهيد نهاوند ـ النعمان بن مقرن المزني** » ، تأليف **أحمد عادل كمال** ، صدر ضمن سلسلة « **أعلام الصحابة المحاربين** » عن **دار عكاظ للنشر والتوزيع بجدة** .

● « **الفوائد في مشكل القرآن** » ، لمصنفه **الإمام العز بن عبد السلام** ، تحقيق **الدكتور سيد رضوان علي الندوي** ، صدر عن **دار الشروق بجدة** .

● « **السنيورة** » ، **قصة طويلة** تأليف **الدكتور عصام خوقير** ، صدرت ضمن سلسلة « **الكتاب العربي السعودي** » التي تصدر عن **تهامة** .

● « **خدعتني بحبها** » ، **مجموعة قصصية** تأليف **عبد الله بوقس** ، صدرت ضمن سلسلة « **الكتاب العربي السعودي** » التي تصدر عن **تهامة** .

كما **صدرت الكتب التالية** عن **تهامة** ضمن سلسلة « **الكتاب الجامعي** » :

★ « **الفكر التربوي في رعاية الموهوبين** » ، تأليف **الدكتور لطفي بركات أحمد** .

★ « **قراءات في مشكلات الطفولة** » ، تأليف **الدكتور محمد جميل محمد يوسف منصور** .

★ « **شعراء التروبادور** » ، تأليف **الدكتورة مريم البغدادي** .

كما **صدرت الكتب التالية** عن **تهامة** ضمن سلسلة « **لكل حيوان قصة** » من تأليف **يعقوب إسحاق** :

★ « **الذئب** » .

★ « **الفرس** » .

★ « **الحمار الأهلي** » .

## كلمة

**العربية .. في اجتماع الشؤون و « الشجون » !!**

**في تظاهرة فكرية حضارية احتضنت مدينة « تونس » الاجتماع التأسيسي لتخطيط التعاون الدولي لتنمية الثقافة العربية الإسلامية ،** في الفترة ( ١٣ ــ ١٥ محرم ١٤٠٢ هـ ، الموافق ١٠ ــ ١٢ نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٨١ م ) .

وكان المجتمعون يمثلون روّاد الفكر والمهتمين بالثقافة العربية الإسلامية جاؤوا من كل قطر ، وفي ذاكرة كل واحد منهم تاريخ وحضارة وأشجان لغة العلم والحضارة والإسلام .

ناقش المجتمعون خلال أيام الاجتماع **مشكلات اللغة العربية مع أبنائها .. ومشكلاتها مع أعدائها** .. وتحدث كثير منهم .. وكرر البعض ما قاله البعض الآخر بأسلوبه الخاص ، وصوته المميز .

أخذت الأحاديث مسارات مختلفة كعادتنا حين يحلو السمر ، وينتشر ضوء القمر ، وترتاح النفوس لشجو الحديث الذي يبتلعه صمت الصحراء .. ويتغنى به حادي القافلة المسافرة .

**ولأن العربية هي وجدان العاشق .. وطيور الشاعر .. ولسان الخطيب .. وهموم العالم ، فقد كانت الأحاديث على منبر الخطابة شعراً يقطر حزناً ، ونثراً يساقط ناراً .**

أحد المجتمعين علق في خبث : « **هذا اجتماع شجون ، لا اجتماع شؤون** » .. ومع ذلك فنحن لا نرى بأساً من أن يكون « اجتماع شجون » لكننا نتطلع أن يكون « اجتماع شؤون » أيضاً بما سيحققه في المستقبل من نتائج إيجابية تساعد على نشر وانتشار لغة العرب والمسلمين .

وكلمة حق يجب أن تقال : لقد بذلت **المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم** الداعية لهذا الاجتماع الكبير الموسع الذي حضره ( ٢٥٠ ) من المهتمين بقضايا الثقافة العربية الإسلامية مفكرين ومسؤولين من مختلف الأقطار العربية ، **وتأخر عن الحضور أكثر من ( ٥٠ ) مدعواً** .. نقول لقد بذلت المنظمة العربية جهداً كبيراً قبل الاجتماع من حيث توفير المعلومات .. ووضع رؤية تنظيرية واضحة لفكرة الاجتماع من ناحية ، وتوفير الجو المناسب لإنجاح الاجتماع من ناحية أخرى .

**وأهداف هذا الاجتماع التأسيسي كما جاء في دعوة المنظمة :**

( ١ ) **دراسة أوضاع اللغة العربية ، والثقافة العربية الإسلامية** ، والتباحث في السبل والوسائل لتنميتها ونشرها خارج الوطن العربي .

( ٢ ) **اختيار هيئة أمناء الثقافة العربية في الخارج** ، لتعنى برسم سياسة التعاون الدولي لتنمية الثقافة العربية الإسلامية في الخارج .

( ٣ ) **دراسة مقومات صندوق تنمية الثقافة العربية في الخارج** ، الجهاز الأساسي لتمويل برامج التعاون الدولي لتنمية الثقافة العربية الإسلامية .

وهذه الأهداف هي خلاصة لعشرات الخلاصات ، واختصار لمئات الصفحات .. أما التفاصيل ، وتفاصيل التفاصيل ، فهي أطول من حكايات شتاء الصحارى ، لأنها حكاية لغة أمة عانت من الجحود والحروب الطويلة ضدها ما لم تعانه لغة مثلها ، ولأن قدرها ارتبط بأعظم وأكمل رسالة سماوية أضاء نورها عالم الإنسان .. هي رسالة الإسلام .

إننا نتطلع ــ وقد لمسنا جدية هذا الاجتماع ــ أن تعود العربية كما كانت لغة علم ، وأدب ، وحضارة ، وعقيدة .. ولن يتم ذلك إذا لم تصدق النيات ، ويترجم الكلام الطويل المسكون بالأشجان إلى أعمال جادة ومخلصة .. والله المستعان .

**علوي طه الصافي**
**تونس**


★ د . عبد العزيز الفيصل ★ ★ د . عبد الله الحامد ★





● « **ديوان الصمة بن عبد الله القشيري** » ، **جمع وتحقيق الدكتور عبد العزيز الفيصل** ، صدر عن **نادي الرياض الأدبي** .

● « **النبش في جرح قديم** » ، **مجموعة قصصية تأليف سيد عبد الرؤوف** ، صدرت عن **تهامة** .

● « **مساء يوم في آذار** » ، **مجموعة قصصية تأليف محمد منصور الشقحاء** ، صدرت عن **تهامة** .

**صدرت الكتب التالية** عن **وزارة المعارف** :

★ « **المفكرة الإحصائية** » ، وتتضمن البيانات الإحصائية عن جميع مدارس وزارة المعارف الرسمية .

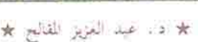
★ « **التقرير الإحصائي السنوي لوزارة المعارف** » .

★ « **إحصاءات التعليم في المملكة** » .

● « **الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين** » ، تأليف **الدكتور عبد الله الحامد** ، صدر في **الرياض** .








★ خالد سعود الزيد ★ ★ د. عبد الرحمن باغي ★ ★ د. عبد العزيز المقالح ★

ستصدر الكتب التالية عن دار الرفاعي للنشر:

★ «**تميم بن المعز**»، تأليف **محمد عبد الغني حسن**، سيصدر ضمن **سلسلة** «**المكتبة الصغيرة**» التي تصدرها **الدار**.

★ «**الوراقة والوراقون**»، تأليف **لطف الله قاري**، سيصدر ضمن **سلسلة** «**المكتبة الصغيرة**».

★ «**التذييل والتذنيب**»، تأليف **السيوطي**، **تحقيق الدكتور عبد الله الجبوري** سيصدر ضمن **سلسلة** «المكتبة التراثية» التي تصدرها **الدار**.

★ «**المواني التي أبحرت**»، للشاعر **أنس عثمان**، **مجموعة شعرية** ستصدر ضمن **السلسلة** «**الشعرية**» التي تصدرها **الدار**.

● «**فهرس المخطوطات والمصورات**»، صدر عن **عمادة شؤون الطلاب بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية**.

**الكويت**:

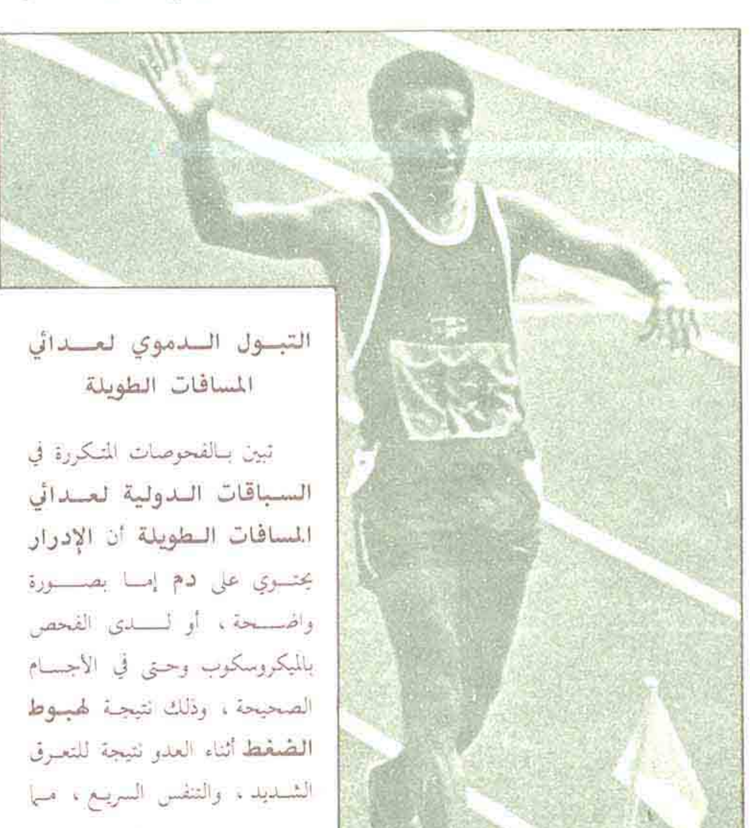
## الثقافة العالمية

ذلك هو **اسم المجلة الجديدة** التي **أصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، وقد صدر العدد الأول منها مع بداية العام الهجري الجديد حافلاً بشتى المواضيع التي تترجم الجديد في الثقافة والعلوم المعاصرة. المعروف أن هذه المجلة **ستصدر كل شهرين عن المجلس المذكور**.

## معرض للفنون التشكيلية

**افتتح في الكويت المعرض الثالث عشر للفنون التشكيلية**

## الزاوية الطبية



### التبول الدموي لعدائي المسافات الطويلة

تبين بالفحوصات المتكررة في **السباقات الدولية لعدائي المسافات الطويلة** أن **الإدرار** يحتوي على **دم** إما بصورة واضحة، أو لدى الفحص بالميكروسكوب وحتى في الأجسام الصحيحة، وذلك نتيجة **هبوط الضغط** أثناء العدو نتيجة للتعرق الشديد، والتنفس السريع، مما يؤثر على **الكلى** فيخرج دماً أو كريات دموية في الإدرار مع زلال بدرجات متفاوتة، أو لأن الإدرار الدموي كان نتيجة لاحتكاك جدران المثانة أثناء العدو.

والمهم أن عدائي المسافات الطويلة يجب أن يخضعوا لفحوصات جدية للجهاز البولي للتأكد من سلامة الكلية، إذ إن أي مرض في هذا الجهاز قد يصبح ذا خطورة نتيجة للجري مسافات طويلة.

ونصيحة أخرى للعدائين — قبل السباق بعدة أيام — يجب الاطمئنان على سلامة الكلتين والمثانة.

**د. عصام غنيم**

وذلك تحت إشراف الجمعية الكويتية للفنون ، اشترك في المعرض حوالي (٢٥) فناناً من أعضاء الجمعية قاموا بعرض حوالي (٦٠) لوحة مثلت شتى الاتجاهات والأجيال الفنية ، وقد استمر المعرض أكثر من خمسة عشر يوماً .

### معرض عن عصر شكسبير

**أقيم في قاعة العلوم** وتحت إشراف **المجلس الثقافي البريطاني** وبالتعاون مع **جامعة الكويت** معرض خاص عن « **عصر شكسبير** » الأديب الإنجليزي المعروف ، ويدور ذلك المعرض حول الحياة الثقافية في (إنجلترا) في عهد ( **الملكة اليزابيث** ) الأولى **والملك (جيمس) الأول** ، وقد احتوى المعرض على قطع وصور معلقة عن (وليام شكسبير) وكذا عن : المحكمة الإنجليزية ، التاج الإنجليزي ، الهندسة المعمارية لبعض البيوت الإنجليزية الكبيرة في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

### * كتب جديدة *

● « **دعوة إلى الموسيق** » ، تأليف **يوسف السيسي** ، صدر ضمن سلسلة « **عالم المعرفة** » .

● « **الكويت في دليل الخليج** » ، **الجزء الثاني** ، السفر الجغرافي ، تأليف **جي لوريمر** ، جمع **خالد سعود الزيد** ، صدر عن **شركة الربيعان للنشر بالكويت** .

● « **فكرة القانون** » ، بقلم **دينيس لويد** ، **تعريب سليم الصويص** ، صدر ضمن سلسلة « **عالم المعرفة** » **الكويتية** .

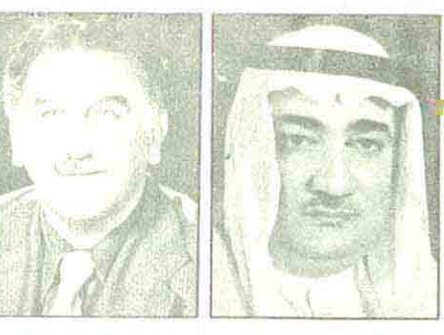
● « **الرحلات والكشوف الأثرية للعصر الحديث في شبه الجزيرة العربية** » ، كتيب من تأليف **الدكتور عبد العزيز صالح** ، صدر عن **جامعة الكويت** ضمن سلسلة « **دراسات الخليج والجزيرة** » .

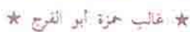
● « **أدباء الكويت في قرنين** » ، **ج ٢** ، تأليف **خالد سعود الزيد** ، صدر في **الكويت** .

اليمن

### أسبوع ثقافي جزائري

**أقيم في (صنعاء) أسبوع ثقافي جزائري** ضم أعمالا أدبية وفنية ، كما تخلله بعض من الفولكلور الجزائري ، وقد تم فيه عرض للكتب الجزائرية المختلفة باللغتين العربية والفرنسية . وقد كان هذا الأسبوع من تنظيم السفارة الجزائرية هناك وجهات الاختصاص في الجزائر .





* غالب حمزة أبو الفرج *    * هلال ناجي *




### * كتب جديدة *

● « **برد المسافات** » ، **ديوان شعر** للشاعر **أحمد المديني** ، صدر عن **المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت** .

● « **وردة للوقت المغربي** » ، **رواية** تأليف **أحمد المديني** ، صدرت عن **دار الكلمة بيروت** .

● « **طعم الملوحة** » ، **مجموعة قصصية** تأليف **سحبان السواح** ، صدرت عن **دار الكلمة ببيروت** .

● « **رمزية المرأة في الرواية العربية** » ، تأليف **جورج طرابيشي** ، صدر في **بيروت** .

● « **موضوعات في التنمية والتخطيط** » ، تأليف **الدكتور مجيد مسعود** ، صدر في **بيروت** .

● « **رجل في القاهرة : ابن خلدون** » ، تأليف **رشدي صالح** ، صدر ضمن سلسلة « **الخالدين العرب** » عن **دار القدس للنشر والتوزيع بيروت** .

● « **حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها** » ، تأليف **الدكتور عبد الرحمن ياغي** ، صدر عن **دار الثقافة للطباعة والنشر ببيروت** .

● « **القرآن في ضوء الفكر المادي والجدلي** » ، تأليف **محمد عيتاني** ، صدر عن **دار العودة** ضمن سلسلة « **القرآن في ضوء العصر** » .

● « **الشعر بين الرؤيا والتشكيل** » ، تأليف **الدكتور عبد العزيز المقالح** ، صدر عن **دار العودة ببيروت** .

● « **الكشكول الصغير** » ، تأليف **محمود الأرناؤوط** ، صدر عن **مؤسسة الرسالة بيروت** .

● « **غرباء بلا وطن** » ، **رواية** ، تأليف **غالب حمزة أبو الفرج** ، صدرت عن **دار الآفاق ببيروت** .

● « **القرآن والدولة** » ، تأليف **الدكتور محمد أحمد خلف الله** ، صدر عن **المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت** .

## نـافـذة

### الماضي في الأدب

من الأساتذة الكبار في النقد والأدب وفي الدراسات الأدبية « **رينيه ويليك** » ، أوروبي شرقي هرب بفكره إلى الغرب ليقول الكلمة الصادقة ، وكان قد خاض معارك ضارية في شتى الميادين ، وانتهى إلى أن الأدب شيء ودراسات الأدب شيء آخر .

الأول منطلقه النصوص أو الأعمال التي تندرج تحت ما يسمى في تواريخ الآداب « **الأنواع الأدبية** » . وأما دراسات الأدب ، فهي مما يخدم هذه الأنواع في عمليات النقد والتقويم . وبقدر ما هي ضرورية للناقد المعاصر ، شكلت أمامه مجموعة من العقبات أهمها الابتعاد بتجربة الأديب الفنية ـ مهما تكن قيمتها وأياً ما كان نوع التزامها ـ عن جوهر الفن وعطائه الجمالي المتنوع .

والفكرة نفسها خلاصة فلسفة فنية صادقة يدين بها منظّرو الأدب في شتى أنحاء العالم ، وبها عني « **فيشر** » و « **ستاروبنسكي** » و « **جارودي** » وغيرهم ممن يعترفون بفداحة الصراعات التاريخية حيث ينبثق النوع الأدبي أو يتحول أو يندثر . وإلا فأين **الملاحم** ، وكانت أكبر قيمة في حياة الشعوب ذات مرحلة تاريخية متقدمة ؟

حقاً بقيت الملاحم الدينية زمناً في أوروبا ـ وبخاصة طوال عصور الظلام ـ إلا أنها لم يعد لها وجود في الجملة . وكتّاب الشعر الذين يحاولونها اليوم لم يفهموا بعد أن إيجادها بلا تبرير حضاري وهم وزيف ، ولن توجد !

وأما الحديث عن القصة وتضارب الأقوال فيها من حيث هي نوع أدبي استحدثته حضارة اليوم ، فدلالته الأخيرة أن كل عصر له نوعه

**العراق**

### * كتب جديدة *

● « **القضية القومية** » ، تأليف **حسن محمد طوالبة** ، صدر عن **وزارة الإعلام العراقية** .

● « **الشعر المعاصر في البحرين** » ، **دراسة فنية** تأليف **علوي الهاشمي** ، صدرت عن **دار الحرية للطباعة والنشر ببغداد** .

● « **مقدمة في علم الآثار** » ، تأليف **تقي الدباغ** ، صدر ضمن سلسلة « **الموسوعة الصغيرة** » التي تصدر عن **وزارة الإعلام والثقافة** .

● « **مع المصادر في اللغة والأدب** ـ نقد لمراجع اللغة والأدب » ، تأليف **الدكتور إبراهيم السامرائي** ، صدر عن **مطبعة الأديب البغدادية للطباعة والنشر** .

● « **المعشرات اللزومية** » ، **لابن المرجل** ، **تحقيق هلال ناجي** ، صدر عن **وزارة الثقافة والإعلام العراقية** .

● « **الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي** » ، تأليف **الدكتور محمد حسين الأعرجي** ، صدر عن **وزارة الثقافة والإعلام العراقية** .

**مصر**

### مسابقة إحياء التراث

**أعلن مجمع اللغة العربية (بالقاهرة) عن مسابقة عام ١٩٨١ / ١٩٨٢ م ، لإحياء التراث العربي** ، وقد رصد لتلك المسابقة جائزتين قيمة الأولى (٦٠٠ جنيه) والثانية (٤٠٠ جنيه) **تمنح لأجود ما يقدم إليه من التراث العربي الذي ينشر لأول مرة محققاً تحقيقاً منهجياً في اللغة العربية** وذلك ضمن شروط معينة أهمها :

★ أن يكون العمل المقدم في متن اللغة العربية ، أو في أحد علومها ، أو في نص من نصوصها الأدبية (شعراً أو نثراً) .

★ أن يكون ذلك النص المحقق مؤلف باللغة العربية وقبل نهاية

**البحرين**

### معرض للكتاب

**سيقام** في البحرين **معرض الكتاب للشرق الأوسط** وذلك خلال الفترة من ٥ ـ ١٠ من شهر ديسمبر (كانون الأول) لعام ١٩٨٢ م ، بمقر **مركز معارض البحرين** ، تحت رعاية **وزارة الإعلام** ، هذا وقد أوكل تنظيم المعرض إلى **إدارة المعارض العربية** وهي شركة بحرينية تعمل في هذا الحقل مع شركة أجنبية . سيحضر هذا المعرض عدد من الناشرين العرب والأجانب ، وستقام خلال أيامه **ندوة حول « علوم المكتبات العالمية »** وسيشترك فيها عدد من الأخصائيين المكتبيين في العالم العربي والإسلامي .

الأدبي المتميز كما أن له مقاييسه التعبيرية . وبهذه المقاييس ، قبل النقاد أعمالا أدبية في القرن الثامن عشر لم يعد لها أية قيمة في القرن العشرين ، وتحول النقد من عمليات انطباعية خالصة إلى عمليات تحسبها النظريات بدقة بالغة .

وعندنا ــ **نحن العرب** ــ هذا النظر تماماً . غير أن النقد الجديد الذي أخذنا به أنفسنا ، قفز بنا إلى متاهات وتأويلات يرفضها «ويليك» حتى في شمول النظرية التي اقترحها على قاعدة أن لكل أدب في الشرق والغرب معالم قوميته . ويبدو أننا منذ أفسحنا المجال للاشعور أو اللاوعي ــ وكان قد تم الإعلان عن **منيفستو** المحدثين بنجاح باهر ــ تحول النقد في ضوء دعاوى التجديد ، وتحت الإلحاح على ضرورة إجهاض **لغة التراث** إلى «قضية كلام» .

يقول ويليك ما معناه إنه **إذا كان لكل أديب حرية كاملة في التعبير عن تجربته ، فإنه لا بد أن يقيد هذه الحرية بما يجعل لتعبيره قدرة هائلة على التوصيل** . أي أن الأديب مطالب بأن يكون واضحاً ، ولا يتحقق هذا الوضوح إلا باستلهام التراث واستشراف المستقبل ؛ لأن لحظة الحاضر حلقة يجتمع داخلها أمس وغد من أجل العمل على التواصل والتوصيل . حقيقة تقترح المادية العلمية ــ من حيث هي اتجاه سياسي معين ــ أن يكون للأدب اجتماعياته الحزبية ، لكنها ترى أن ثمة ما يربط هذه الاجتماعيات تاريخياً بالماضي ، بل إن هذا الماضي إزاء الحاضر ضروري لتحقيق الجدلية التي يخطط لها في جميع مجالات الحياة .

**فما بالنا ــ بعد هذا ــ نتناسى الماضي بحجة أنه انقطع وجوده أو اجتث أصله؟**

وهل نظن أن الاستعانة ببعض دراسات الأدب في الغرب تعطينا الحق في أن نخلط بين التنظير الفني والإبداع الشعري ــ مثلاً ــ على نحو يجعل الأدب إفرازاً مرحلياً ينتهي بانتهاء اللحظة التي يولد فيها؟

**ماذا تعني تلك الإنجازات النقدية والفيلولوجية الحديثة بالنسبة لنا وهي منقولة بحذافيرها من أوروبا وأميريكا ، ومن اليابان أحياناً ؟**

**أتمانع البنائية مثلاً في أن نعيد النظر في ألف ليلة بل كليلة ودمنة وأمثال الجاهليين وخرافاتهم ؟**

**والأسلوبية** التي جاوزت اللغة من حيث هي علم حديث يسميه المغاربة منا **بالألسنية** ، هل فيها ما يتعارض مع تعقيدات **البلاغة الجرجانية وتنظيرات القرطاجني** ومحاولات روادنا حسم عملية التمييز بين الأساليب الأدبية لفنانينا كظواهر وجودية على أسس شخصية يدعمها الحدس من ناحية ومفاهيم **ابن جني** مثلاً أو **الواحدي** من ناحية أخرى ؟

واللاأدب في نهاية الأمر ــ ولا سيما في الشعر المرسل أو المطلق ، وقصيدة النثر ــ أليس يحمل من الماضي أشياء أولها اللغة نفسها وإيقاعاتها ومجازاتها ؟

**فيم إذن العزوف عن الماضي ــ ونحن ننقد ــ ولماذا نهرع إلى أوروبا وأميريكا من أجل البحث عن «شيء» طريف نقوله ؟**

أليس يمكن أن نعتاض عن ذلك بتراثنا أو بما يناسبنا منه على الأقل ؛ فنعمل على تحديثه طالما كان هذا الجزء المناسب قابلاً للتوصيل وقادراً على أن يكمل مسيرتنا ، ومن قبل قال **الكندي** : إن علينا أن نتمم ما قال القدماء .

ومؤخراً سمعنا من أستاذ عظيم توفاه الله قوله الذي يرصع به محاضراته الجامعية : أول الجديد قتل القديم فهماً .

**الدكتور أحمد كمال زكي**

القرن (١٢) الهجري .

★ أن يكون المقدم عملاً كاملاً (لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة .

★ أن يكون العمل المحقق مما لم يسبق نشره أو تحقيقه .

★ ألا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية في القاهرة .

★ ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر في ذلك تاريخ آخر جزء (إن كان ذا أجزاء) .

★ ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو غيره .

★ يجوز أن يكون العمل المحقق والمقدم لنيل الجائزة من تحقيق فرد أو أكثر .

★ هذه الجائزة للمشتغلين في تحقيق التراث بالوطن العربي والإسلامي .

★ يقدم المتسابق خمس نسخ من العمل المحقق .

هذا وقد حدد **آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١/ من شهر مارس (آذار) لعام ١٩٨٢م** ، على أن ترسل باسم الأمين العام للمجمع .

### كشف أثري

**اكتشفت البعثة الأثرية النمساوية** برئاسة **كارل كرور** مقبرة ضخمة تضم رفات بعض كبار الموظفين في عهد الأسرة الثانية قبل عصر بناة الأهرام ، وتعلو المقبرة مصطبة وتحتها آبار تؤدي إلى حجرات عثر بها على بقايا عظام بشرية ، وتبعد هذه المقبرة المكتشفة مسافة أقل من كيلومتر جنوب هرمي خوفو ومنقرع .

ألمانيا :

### معهد لدراسة علوم العرب

**افتتح** في ( فرانكفورت ) بألمانيا الغربية **معهد جديد لدراسة تاريخ العلوم عند العرب** وذلك تحت اسم « **معهد دراسات تاريخ العلوم العربية بفرانكفورت** » ، ويشرف على المعهد عدد من ممثلي الدول العربية وأعضاء من **المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم** ، والهدف من إنشاء هذا المعهد أن يكون مركزاً للدراسات العربية في المجالات العلمية ، وتاريخ العلوم العربية ، وكذا ليكون همزة وصل بين العرب وأوروبا وذلك بهدف تحقيق التعاون المثمر في الثقافة والفكر والاجتماع بين الجميع .

### جنجر وجائزة الأدب

**حصل الكاتب الألماني** « **ارنست جنجر** » الذي يعد واحداً من أشهر الكتّاب الألمان على جائزة **الأدب الدولية** التي تمنحها سنوياً **مؤسسة ( سينو وسيمون ويللا دوكا )** وقيمتها ( ٢٠٠ ) ألف فرنك



★ ديورانت ★ ★ سلفادور دالي ★  ★ فرانز كافكا ★

تمنح للأديب الذي يقدم عملاً أدبياً يستخدم فيه الإنسانية ، وارنست جنجر ولد في عام ١٨٩٥ م ، ونشر أول أعماله وهو في سن السابعة عشرة . من أشهر أعماله « **الإنسان والزمن** » .



أمريكا :

### وفاة ديورانت

**توفي الفيلسوف والمؤرخ الأميريكي** « **ول ديورانت** » عن ( ٩٦ ) عاماً ، والمعروف أن ديورانت ولد عام ١٨٨٥ م ، في « **نورث آدمز** » بولاية ماساشوستس وقد بدأ عمله ككاتب عندما نشر كتابه « **الفلسفة والمشكلة الاجتماعية** » عام ١٩١٧ م ، ثم كتابه « **قصة الفلسفة** » عام ١٩٢٦ م ، الذي بيع منه أكثر من أربعة ملايين نسخة وترجم إلى ( ١٩ ) لغة ، وفي عام ١٩٢٧ م ، ظهرت أولى رواياته « **الانتقال** » وتعد من كتب السير الذاتية ، **وبعد هذا بدأ في تأليف كتابه التاريخي الشهير** المعروف باسم « **قصة الحضارة** » ذو الأحد عشر مجلداً ، حيث أصدر الجزء الأول منه عام ١٩٣٥ م ، باسم « **تراثنا**

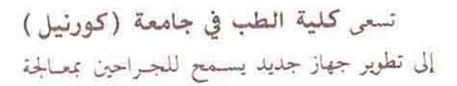








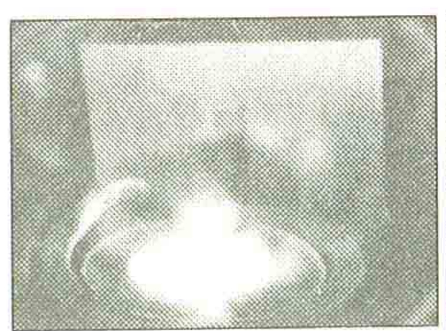
أشعة الليزر لمعالجة العمى

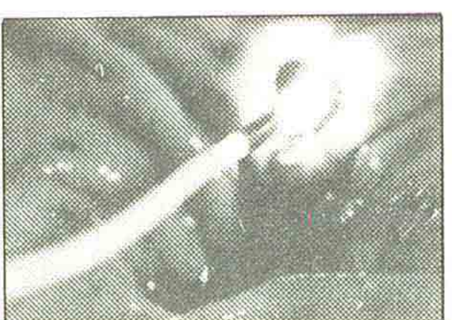


تسعى **كلية الطب في جامعة ( كورنيل )** إلى تطوير جهاز جديد يسمح للجراحين بمعالجة أمراض العين بواسطة مجس خاص يعمل بأشعة ( **الليزر** ) . وسوف يستخدم المجس الجديد لمعالجة حالات العمى ، باستخدام أشعة الليزر المركزة جداً بدلا من الآلات القاطعة الكلاسيكية .

ويعمل الجهاز بواسطة حقن شحنات من ( الليزر ) داخل مجس دقيق تبلغ سماكة رأسه مليمتراً واحداً . ويتم إدخال أشعة الليزر مع غاز ثاني أوكسيد الفحم إلى داخل العين .

وهكذا سيزيل الليزر ـ المبضع الأوعية الدموية المتجمدة على الشبكية التي تتشكل نتيجة لأمراض السكر ، وتتسبب بتسرب الدم إلى السائل اللزج البلوري النقي الذي يملأ العين .





**الشرقي** » ، وتوالت أجزاؤه حتى كان آخرها « **عصر نابليون** » الذي أصدره عام ١٩٧٥ م ، وقد نال بالجزء العاشر من هذا المجلد الضخم جائزة نوبل للآداب وذلك في عام ١٩٦٨ م ، كما نال به جائزة « **بوليتزر** » ، وفي عام (١٩٧٧ م) أنهى هو وزوجته كتابهما الثاني والأخير بعنوان « **سيرة ذاتية ثنائية** » .

## معارض للتعريف بالإسلام

بمناسبة مقدم القرن الخامس عشر الهجري ستقيم **اللجنة القومية الأمريكية للاحتفال بمقدم القرن الخامس عشر الهجري** بعض المعارض والندوات بمختلف أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية بهدف التعريف بالإسلام . والجدير بالذكر أن هذه اللجنة المقترح أن تكون دائمة تضم في عضويتها (مائة) شخصية أمريكية من المهتمين بشؤون العالم الإسلامي من بينهم عدد من السفراء الأمريكيين وأعضاء معاهد الدراسات الإسلامية في أمريكا .

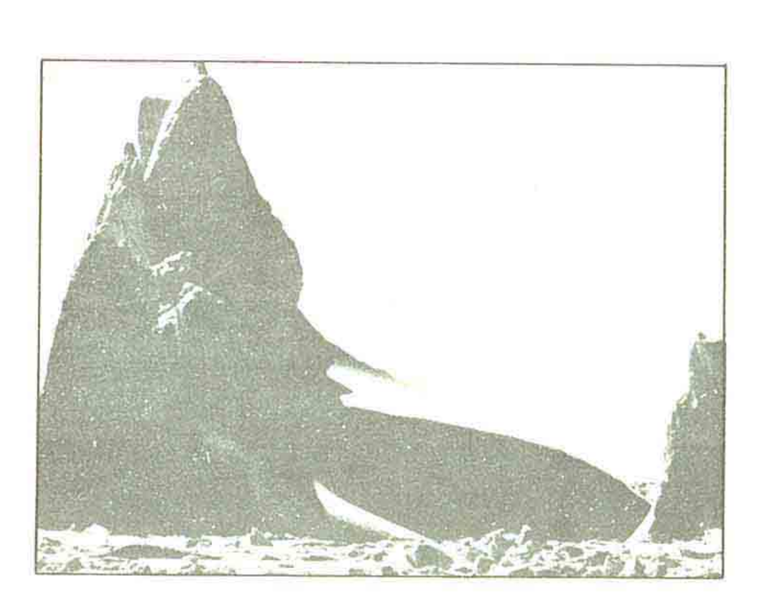
## * أحدث الكتب *

● « **آخر السفراء** » ، تأليف **مارفن كالب وبرنارد كالب** ، صدر في **الأسواق الأمريكية** ، ويعتبر **موسوعة عن حرب فيتنام** خاصة فترة سقوط (سايجون) في أبريل (نيسان) عام ١٩٧٥ م .



## جامعة المرأة

**افتتحت في (بروكسل)** العاصمة البلجيكية **أول جامعة من نوعها في العالم** أطلق عليها اسم « **جامعة المرأة** » **ذلك لأنها تختص بتدريس** كل ما يدور حول شؤون المرأة **منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين** ، وتصور حركات تحرير المرأة ودوافعها في العالم قائمة المناهج التي تدرس بها ، والطريف في هذا أيضاً أن جميع من يدرس بالجامعة من النساء فقط .





## متحف لأعمال دالي

يشرف الرسام الإسباني السريالي العالمي **سلفادور دالي** (٧٧) عاماً على إعداد وتحويل المتحف الموجود في مدينة (**فيجرس**) الإسبانية الواقعة شمال شرقي إسبانيا وهي مسقط رأسه ليضع فيه معظم أعماله ، إذ **سوف يضم** (٢٠٠) لوحة فنية من لوحاته ، كما **سيضم مكتبة** تحتوي على أعمال الكاتبين اللذين كان لهما أكبر تأثير عليه وهما **الفرنسي ريمون روسيل ، والإسباني فرنسيسكو بوجول ، كما سيضم المتحف صالة عرض سينمائية ، وسيقدم المتحف** الذي يحمل اسمه **جائزة سنوية للأعمال الجيدة التي تشرح أسلوبه الفني في الرسم** ، والمعروف أن متحفه هذا يعتبر المتحف الثاني والخاص بأعمال فنان ، فهناك متحف لأعمال زميله الراحل « بيكاسو » .

## متحف إسلامي في طليطلة

**تعتزم جمعية الصداقة السعودية الإسبانية** التي تتخذ من (**مدريد**) مقراً لها ، إقامة **متحف عربي إسلامي** بمدينة **طليطلة**



يعتقد بعض علماء البحار أن إذابة الجبال الثلجية (آيسبرغ) ربما يساعد في زيادة خصوبة مياه البحر وتكاثر الطحالب التي تمثل الحلقة الأولى في سلسلة التغذية . وقد لوحظ أن جبل الثلج عند سيره يخلف وراءه خطاً من المواد المغذية لأن الثلج نفسه يمسك ببعض النتروجين (الآزوت) من الهواء الجوي منذ آلاف السنين ، وعند ذوبان الجبل فإن هذا الغاز يتحرر في ماء المحيط . ومما لا شك فيه أن ذوبان الجبال الثلجية ، عملية دائمة ، لذا فإنها تعتبر مصدراً دائماً وهاماً لغذاء الطحالب .

**التاريخية ليكون نواة لمجمع أثري كبير** ، وسيضم كل ما يمكن ضمه من الكنوز الثقافية الأصيلة أو المصورة الباقية للعرب والمسلمين في إسبانيا .

## * أحدث الكتب *

**صدرت الكتب التالية** عن **المعهد الإسباني العربي للثقافة بمدريد :**

★ «**شعر ابن الزقاق**» ، **تحقيق ودراسة أميليو غارثيا غوميث** ، صدر باللغتين العربية والإسبانية .

★ «**ابن زيدون – شاعر قرطبة**» ، **ترجمة الدكتور محمود صبح** ، وقد صدر باللغتين العربية والإسبانية .

★ «**ابن حيان في كتابه جذوة المقتبس – ج ٥**» ، **تحقيق الدكتور بيدرو تشالميتا** وبالتعاون مع الدكتور فيديريكو كورينتي والدكتور محمود صبح .

★ «**لا جديد لكارمن لافوريت**» ، **ترجمة عربية قام بها رمسيس ميخائيل** .

**بريطانيا**

## (العربية) مجلة العالم الإسلامي

ذلك هو اسم **المجلة الشهرية الجديدة التي صدرت في (لندن) باللغة الإنجليزية** ، وتتناول هذه المجلة العالم الإسلامي وعلاقاته بالغرب ، متعرضة للأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية في الأقطار العربية والإسلامية ، وهذه المجلة في **عددها الأول** قد خصصت (١٥) صفحة منها للقضايا الاقتصادية في العالم الإسلامي ، وكان الموضوع الرئيسي فيه استطلاعاً موسعاً عن **المسلمين في (الصين)** .

## الرسم في إسبانيا

ذلك هو اسم **المعرض الذي أقيم في المتحف الوطني البريطاني** الذي يتخذ من (لندن) مقراً له ، عرضت فيه (٧٤) لوحة من أعمال الفنانين الإسبان ابتداءً من الرسام (**جريكو ١٥٤٠ – ١٦١٤ م**) الذي كان له التأثير الكبير على الفن الإسباني حتى الفنان (**جويا ١٧٤٦ – ١٨٢٨ م**) الذي لفت اهتمام البلاط بلوحاته عن الحياة الشعبية في إسبانيا ، من أشهر أعماله «**ويلات الحرب**» و«**مصارعة الثيران**» .

## متحف لأعمال تيرنر

قررت الحكومة البريطانية **بعد مرور (٤٦) عاماً** على **وفاة رائد الفن التعبيري البريطاني «وليم تيرنر»** إقامة **متحف يخصص لعرض أعماله** ينتهي العمل منه في عام ١٩٨٤ م ، حيث سيضم (٢٩٠) لوحة من اللوحات التي أنجزها وأهداها لبلاده . والمعروف أن (تيرنر) رسام بريطاني ولد عام ١٧٧٥ م ، وتوفي عام ١٨٥١ م ، وكان لأعماله متحف سابق أغرقه نهر التايمز عام ١٩٢٨ م ، فتم نقل محتوياته إلى المتحف البريطاني .

## * أحدث الكتب *

● «**سنوات الغارديان**» ، تأليف **يرتجفون** (وهو رئيس تحريرها من ١٩٥٦ – ١٩٧٥ م) ، صدر في **لندن** .

● «**حياة بيتر سيلرز**» ، بقلم **الكسندر ووكر** ، صدر في **لندن** .

● «**قاموس السيرة الذاتية القومية**» ، وهو عبارة عن **سيرة حياة لستمائة رجل وسيدة** من ١٩٦١ – ١٩٧٠ م ، تأليف **إدجارد ويليامز** ، صدر في **لندن** .

● «**مكان للمرأة فوق قمم الجبال**» ، تأليف **أرلين بلام** ، صدر في **لندن** .

**النمسا**

## كانيتي وجائزة كافكا

**حصل الكاتب** النمساوي المعاصر «**اليس كانيتي**» **على الجائزة الأدبية** التي تحمل اسم (**فرانز كافكا**) لعام ١٩٨١ م ، التي تبلغ قيمتها (٣٣) ألف فرنك وذلك عن (مجموعة أعماله الأدبية) ، **والمعروف أن** (**كافكا**) روائي وكاتب ألماني ، ولد في (براغ) بتشيكوسلوفاكيا عام ١٨٨٣ م ، وتوفي عام ١٩٣٤ م ، من أهم رواياته وقصصه «**المحاكمة**» ١٩٢٥ م ، «**القلعة**» ١٩٢٦ م ، «**التناسخ**» ١٩١٦ م ، «**طبيب القرية**» ١٩١٩ م .




**يظن بعض الناس خطأ أن التفلسف يشكل خطورة على الدين الذي من أصوله الانقياد والاستسلام . ولئن صح هذا على الدين الذي شابته الخرافة ودخله التحريف ، فلن يجوز ذلك على الإسلام الذي أحكمت نصوصه ضبطاً وإحصاء ، واعتدلت مقاييسه فبرئت من أي جور أو اضطراب .**

والكاتب المسلم يستلهم كتابته من وحي دينه ، فيحسن الظن بجميع الناس ، لأنه يدعوهم إلى دينهم الذي جهلوه أو تجاهلوه . فإن تمرد متمرد فواجه ما يكتب بالفكرة ، قابلناها بالبرهان الذي نتزود به من مصادر الإسلام . وإن تعسف فقابل بالقوة ، نادينا أصحاب السلطان ليعدوا ما استطاعوا من قوة ، يرهبون بها عدو الله وعدوهم . قال تعالى : **﴿ ولا يحسبن الذين كفروا سبقوا إنهم لا يعجزون . وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ﴾** (سورة الأنفال ، الآيتان ٥٩ ــ ٦٠ ) .

قوة مطلقة عن كل قيد ، شاملة ، لا يخصصها عصر القتال بالسيف والنبال .. فالتعبير القرآني ــ كما يقول الأصوليون في هذا المكان ــ مطلق يراد به الكمال ، عام يراد به الشمول .

والأحاديث التي وردت في تفسير القوة بالرمي لأنه كان هو المألوف . والله جل شأنه (يدخل بالسهم الواحد ثلاثة نفر الجنة : صانعه ، ومنبله ، والرامي به ) .. والجنة لمسلمي هذا العصر : للعاملين في الصناعات الثقيلة ، وأسلحة الإمداد وسائر الأسلحة التي تواجه العدو .

والفلسفة المعاصرة ظل للفلسفات القديمة ، فجوهرها هو هو في كل عصر وفي كل جيل ، وأكثر الأمر فيها تلوين وتشكيل .. أما الإسلام فهو ما شرعه الله لعباده على لسان رسوله **محمد صلى الله عليه وسلم** ، النبي الأمي . ولهذه الأمية اعتبارها ، فلا دخل له في نصوص الإسلام الموحى بها إليه : **﴿ وما ينطق عن الهوى . إن هو إلا وحي يوحى ﴾** (سورة النجم ، الآيتان ٣ ــ ٤ ) .

لم ينج أحد من الفلاسفة مهما كان شأنه من النقد ، لأن عمله من إنتاج عقله . أما الرسول فمعصوم ، عصم الله عقله وقلبه ولسانه . . ومن مقررات الإسلام أن كل ما سوى المعصوم راد ومردود عليه . فالنقد الحر البناء مكفول في الإسلام لكل من يحسنه ، وفي الحديث : « الكلمة الحكمة ضالة المؤمن فأنى وجدها فهو أحق بها » . . وهذا انفتاح فكري آخر يدعو إليه الإسلام . فيأمر بغض النظر عن القائل ، والتوجه إلى مضمون القول . والناقد البصير نظره قسطاس بحثه وميزان ملتمسه .

ولا يمنع الإسلام أحداً من التفكير المستقيم والبحث المستنير : « **إن الشيطان يأتي أحدكم فيقول : من خلق هذا؟ من خلق هذا؟ إلى أن يقول من خلق الله؟ فإذا انتهيت إلى ذلك فقل : آمنت بالله** » . . فإلى المتشككين في الأديان والمعطلين لها نقول : أليس هذا هو قانون العلة وتسلسلها إلى العلة الأخيرة؟ . . ثم أليس معنى هذا أن إيمان النفس الباطنة أمر لا يتعلق بالبرهان؟ . .

فإذا ما تصفحنا الفلسفة في مختلف عصورها ، وجدنا المنصف منها خادماً للدين ، والدخيل فيها والغريب عنها هو الذي لم يسلم من نقد النقاد وإن صُبغ بلون التفلسف .

وللإسلام في مصدريه : الكتاب والسنَّة ، أقوال تكفل بها النص ، وأفعال أداها رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وتقريرات لأعمال أو أقوال فُعلت بين يديه متعلقة بالدين لم ينكرها . وإن للألفاظ تراثاً حياً ، وهي تحمل بالضرورة شحنات وجدانية ، لا يتكفل بتفسيرها إلا الإطار الحضاري ، ومصداقه قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : « **إن من البيان لسحراً** » وقال جل شأنه : ﴿ **أو لم يكفهم أنا أنزلنا عليك الكتاب يتلى عليهم** ﴾ (سورة العنكبوت ، الآية ٥١) . وقال سبحانه ﴿ **سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق** ﴾ (سورة فصلت ، الآية ٥٣) . وفي الحديث : « أوتيت جوامع الكلم » .

والإسلام حين ضعف أهله ، امتزجت به كل نحلة ، وسرت إليه كل علة ، وتراءت فيه كل حالة ، فكل امرئ واجد فيه ما يلائم استعداده . ومهما سئم العقل البشري من استنشاق هواء غير نقي ، فلن يدفعه يوماً إلى الامتناع كلية عن التنفس . فمن أراد أن يقي رئتيه خطر الهواء الملوث ، فعليه أن يرجع بما أوتي من ثقافة ونزاهة مقصد إلى مصدري الإسلام ، وسيجد فيهما الهواء النقي الذي لا تقوم الحياة بدونه .

قال الملحدون : إن العالم وُجد اتفاقاً ومصادفة . . وحكى القرآن الكريم عن الدهرية قولهم : ﴿ **ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون** ﴾ (سورة الجاثية ، الآية ٢٤) . . وقال **إنكسا غوراس** : « إن القول بالاتفاق هو لفظ نستر به عجزنا عن اكتشاف العلة »[١] . .

ويسجل الكتاب الكريم جهلهم بأنهم ما لهم من علم فيما خاضوا فيه . وقرر سبحانه على طريقة التوبيخ والتقريع : ﴿ **قل أئنكم لتكفرون بالذي خلق الأرض في يومين وتجعلون له أنداداً ذلك رب العالمين** ﴾ (سورة فصلت ، الآية ٩) .

والوجود يقابله العدم . والمادة أقرب إلى العدم منها إلى الله . وكلما نضج الوعي وانفصل من العدم اقترب من الحقيقة . . قال **سقراط** : « الدين هو تكريم الضمير النقي للعدالة الإلهية ، لا تقديم القرابين وتلاوة الصلوات مع تلطيخ النفس بالإثم »[٢] . . وقال سبحانه : ﴿ **ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام ولكن الذين كفروا يفترون على الله الكذب وأكثرهم لا يعقلون . وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آباءنا أو لو كان آباؤهم لا يعلمون شيئاً ولا يهتدون** ﴾ (سورة المائدة ، الآيتان ١٠٣ ــ ١٠٤) .

فلا عبادة إلا بما شرع ، ولا قبول لعمل إلا ما ابتغى به وجه الله . والتوحيد مركوز في الفطرة ، والاشراك انحراف عن الفطرة . وقد قرر القرآن الكريم حقيقة لا مراء فيها ، وهي أن العلم ذكر والجهل نسيان :

﴿ **وإذ أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى شهدنا أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين . أو تقولوا إنما أشرك آباؤنا من قبل وكنا ذرية من بعدهم أفتهلكنا بما فعل المبطلون . وكذلك نفصل الآيات ولعلهم يرجعون** ﴾ (سورة الأعراف ، الآيات ١٧٢ ــ ١٧٤) .

والإسلام بهذا يفتح الأبواب للرجوع إلى الله والفطرة ، لا يمنع المذنب ذنبه ، ولا يحول بينه وبين خالقه بشرط إحساسه بذنبه وندمه عليه ، وفي الحديث : « أذنب ذنباً عبد فقال : اللهم اغفر لي ذنبي ، فقال الله تبارك وتعالى : أذنب عبدي ذنباً فعلم أن له رباً يغفر الذنب ويأخذ بالذنب ، ثم عاد وأذنب فقال : أي ربي اغفر لي ذنبي ، فقال تبارك وتعالى مثل ما قال ثلاثاً ، ثم قال : قد غفرت لعبدي وليفعل ما يشاء »[٣] .

قال **أفلاطون** : إن التكفير عن الذنب أفضل الخيرات بعد البر[٤] . واللذة الحسية خداعة ، تُمنِّي النفس بأكثر مما تعطيها ، وهي ليست شيئاً معيناً ، ولكنها حركة في النفس تتعين بموضوعها ، وليست الغاية من الفن توفير اللذة ، بل التهذيب والتطهير .

هذا كلام أحد فضلائهم . وقد روى **البخاري** في صحيحه عن النبي صلى الله عليه وسلم ، أنه قال : « حجبت النار بالشهوات ، وحجبت الجنة بالمكاره »[٥] .

وإذا كان بعض المعاصرين قد انخدع **باللذة الحسية** ، وجعلها

أساس فلسفته وغاية لسلوكه وعليها تُقوِّم أعماله ، لأنه لا يرى سواها نافعاً يعود عليه بالنفع ، إذا كان الأمر كذلك عنده ، فإن الإسلام يقرر أن الحق لا ينكشف للنفس حين تطلبه وهي منقسمة على نفسها . ويوم ينكشف عن النفس غطاؤها ، ستدرك الأمور على حقائقها : «يا رسول الله ، أتدعو أمواتنا ؟ قال : ما أنتم بأسمع منهم ولكن لا يجيبون ، إنهم ليعلمون الآن أن ما كنت أقوله لهم حق ، وقد قال الله : **إنك لا تسمع الموتى**»[6] . .

فهذا الأثر الخالد يصور لنا حقيقة الحياة . فرب حي ميت لا يسمع دعاء الرسول ، وهناك الميت الحي الذي يسمع النداء من خارج القبر وهو مقبور في قبره . ولكل شيء ضد يحقق المعادلة في الوجود . فلا بد أن يقابل الوجود الفاني المتألم وجود دائم سعيد ، كما لا بد أن يقابل الوجود الفاني الذي يتسلط فيه صاحبه على الضعيف وجود دائم يلقى فيه جزاءه : «من ظلم من الأرض شيئاً طوقه الله من سبع أرضين»[7] .

إن السعي لغاية بعينها طول الحياة وهي مرضاة الله ، يعود بحرية أوسع من حرية مجاراة الأهواء على ما يُتفق والعبودية للحاضر ﴿ **وهو الذي يتوفاكم بالليل ويعلم ما جرحتم بالنهار ثم يبعثكم فيه ليقضى أجل مسمى ثم إليه مرجعكم ثم ينبئكم بما كنتم تعملون** ﴾ (سورة الأنعام ، الآية ٦٠) .

إن الـخُلُق منْ فعل القدر . وكل ما نأتيه متضمن في القدر . ولكن القدر لا يستتبع القعود والتواكل . فنحن نعلم أن الظروف الخارجية غير محتمة للفعل ، ونجهل العلة التي تحتم الفعل . فالفعل بالإضافة إلينا غير محتوم ، ولنا أن نعمل كأننا أحرار ، قال تعالى ﴿ **وكل شيء فعلوه في الزبر . وكل صغير وكبير مستطر** ﴾ (سورة القمر ، الآيتان ٥٢ ــ ٥٣) . وقال جل شأنه : ﴿ **فأما من أعطى واتق . وصدق بالحسنى . فسنيسره لليسرى . وأما من بخل واستغنى . وكذب بالحسنى . فسنيسره للعسرى** ﴾ (سورة الليل ، الآيات ٥ ــ ٩) .

والاعتماد على القضاء والقدر ينافي المسؤولية . وإن حرية الإرادة وهي من أجل النعم لا تتحقق إلا في عالم فيه الخير والشر . وليس وجود الشر مشكلة عقلية أو كونية بل هي في شعور الإنسان . وكون الله لم يخلُق مناف للقدرة ، وخَلْقُه عالماً كاملاً مناف لانفراده بالكمال . والوجود أشرف من العدم ، ولكل موجود حكمة اقتضت وجوده . وللشعور الإنساني حكمة توافقه وهي الدين . وخلق الله للخير والشر برهان على كمال قدرته التي تتعلق بالضدين[8] ، ولظهور آثار أسمائه الدالة على كمال ذاته ، فهو سبحانه النافع الضار ، والحكيم العليم .

والنصوص الإسلامية الصحيحة مقدسة أكمل تقديس . ولا يساغ صرفها عن ظاهرها وتأويلها إلا بشروط اشترطها علماء الإسلام واتفقوا عليها . ولا بد من معرفة أي النصوص التي تؤول والتي لا تؤول . كما لا بد من تحديد المعنى المراد من التأويل . فإن اللفظ المشترك لكل معنى منه حد يميزه . . والتأويل مشترك بين التفسير وبين ما يؤول إليه الشيء وينتهي ، وبين صرف اللفظ من معناه الظاهر الراجح لغة إلى المعنى المرجوح . وهذا التأويل هو الذي أعنيه ، وشروطه :

١ ــ صحة إرادة المعنى من اللفظ المراد تأويله واحتمال اللفظ له عربية . فتأويل آدم بالعقل وحواء بالحس ، تأويل مرفوض مسبوق صاحبه بفيلسوف يهودي حاول التوفيق بين الفلسفة واللاهوت . فلم يرد عن العرب اطلاق آدم على العقل ولا حواء على الحس .

٢ ــ وجود قرينة توجب صرف اللفظ من معناه الراجح إلى معناه المرجوح . ولا قرينة توجب صرف اللفظ عن كونه اسماً لأب البشر إلى ما أراد المؤول من تأويله بالعقل .

٣ ــ عدم وجود معارض يمنع من التأويل ، وقد وُجد ما يعارض هذا التأويل من آيات وأحاديث هي قاطعة في أن آدم أب الجنس الحاضر .

٤ ــ ولا بد في التأويل من سند يستند إليه المؤول .

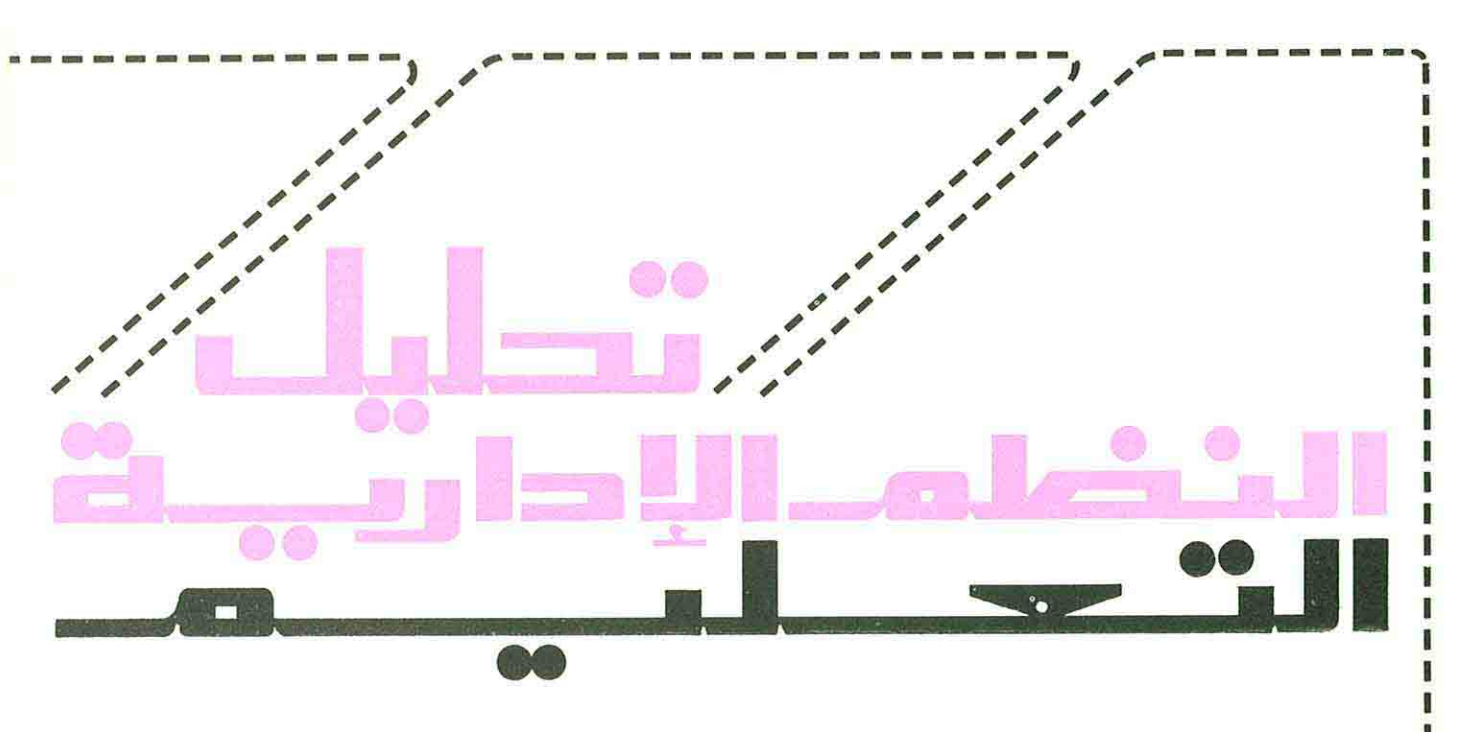
هذه الشروط الأربعة موجودة في كتب الأصول ، يعرفها من له أدنى إلمام بهذا العلم الرفيع .

أما ما يمتنع تأويله ، فهو ما تضمن حكماً عقلياً لا نزاع فيه ، أو تكرر استعماله في الكتاب والسنَّة لمعنى واحد كلفظ ــ القمر والشمس ، أو ما بيّنه الرسول صلى الله عليه وسلم ، بقوله أو فعله أو تقريره .

فإلى المؤمنين بالإسلام أن يتذكروا دينهم ، وإلى غير المسلمين أن يذكروا إنسانيتهم ، وأن يوازنوا بالعقل المنصف بين ما هم عليه وما يدعون إليه . وإننا نعرض بعض النماذج التي تكشف الغطاء عما نسي أو تنوسي . . والله يقول الحق وهو يهدي السبيل .

## الهوامش

(١) تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم ، ص (٤٢ ــ ٤٣) .
(٢) المرجع السابق ، ص (٥٤) .
(٣) البخاري ، ج ٢ ، كتاب التوحيد ، ص (١٦٣) .
(٤) تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم ، ص (٩٧) .
(٥) ج ٢ ، الاستئذان ص (١٤٤ ــ ١٤٥) .
(٦) البخاري ج ١ ، ص (٩٣) .
(٧) المرجع السابق ، «كتاب المظالم» ، ص (١٤٨) .
(٨) الكواشف الجلية شرح العقيدة الواسطية لابن تيمية ، ص (٣٨٢) .



# تحليل النظم الإدارية التعليم

المدرسة نظام اجتماعي وإداري متميز يختلف كلية في هيكله التنظيمي عن غيره من المؤسسات الأخرى من حيث طبيعة ونوعية أهدافه وتركيباته وعلاقاته وأنماط سلوكه مع الآخرين ، من حيث طبيعة العمل والآراء والمستهدف ، من حيث قدرات واستعدادات وإمكانات القائمين بعملية الانجاز .

فإذا كان ذلك كذلك ، فلعل الأسئلة التي تطرح نفسها هي : **كيف تختلف المدرسة عن مثيلاتها من المؤسسات الأخرى ؟ .. وما هي عناصر التباين في خصائصها ؟ ..**

ومن هنا تبرز أهمية هذه الدراسة في الكشف عن تحقيق الأهداف التالية :

١ ـ تحليل النظام الإداري للمدرسة من منظور أسلوب التنظيم .

٢ ـ إبراز مصادر التناقض والمقومات التي تعوق التنسيق والتكامل .

٣ ـ عرض بعض وسائل تحقيق التكامل الهيكلي والسلوكي في المدرسة .

ووصولا إلى أهداف هذه الدراسة ، يمكننا أن نقرر بادئ ذي بدء أن النظم تنقسم عموماً إلى فرعين هما :

### أ ـ نظم مغلقة

وهذه تتسم بالانغلاق وعدم التفاعل مع البيئة والتوازن اللاحركي والبطء في التغير واللامرونة في اتخاذ القرارات .

### ب ـ نظم مفتوحة

وهذه تتسم **بالتفاعل الديناميي** المتجدد مع من حولها ، ونتيجة لهذا التفاعل المتواصل تتميز هذه النظم بالتوازن الحركي المستمر وبمستوى عال من القدرة والكفاءة في اتخاذ القرارات ، وهذه النظم ترتكز على عناصر أساسية ثلاثة هي :

#### ١ ـ المدخلات In Puts

وهذه تشكل الطاقة التي يمتصها النظام من البيئة ، والتي من أهمها المستوى الفكري والتربوي للمجتمع ككل ، وكم وكيف امتصاص الأساليب الإدارية الجديدة العصرية ، ومدى إمكانية ترجمتها إلى **دالات سلوكية** تتمثل في خدمة عملية اتخاذ القرارات والتدعيم وإنماء علاقاتها بالبيئة المحلية .

#### ٢ ـ المعالجة Processing

ونقصد بها أساليب تحويل الطاقة والموارد إلى خدمات تحقق أغراض النظام ، ففي مؤسساتنا التعليمية نجد أن المعلمين والطلاب والمناهج والأنشطة والخدمات الإدارية المعززة هي المحاور التقليدية لعملية المعالجة ، بمعنى أن عملية المعالجة تتضمن غالبية النظم الفرعية للنظام وهذه يمكن إيجازها على النحو التالي[1] :

##### أ ـ نظام القيم والأهداف Goals & Values

وتنبثق من أهداف المجتمع وقيمه التي ارتضاها الأفراد وأخذوا بها واعتبروها معايير وموجهات للسلوك والاتجاهات تتمثل في نقل وتوزيع

# في مؤسسات العربية

بقلم : د. لطفي بركات أحمد

المعرفة وتطورها وإنمائها باستمرار وتوظيفها لخدمة أغراض المجتمع ومقاصده ومراميه .

ب ـ نظام التكنولوجيا Technology

ونقصد بالتكنولوجيا من المتطور الإداري مجموعة الأساليب الفنية والإدارية المستخدمة في عملية تحويل المدخلات إلى مخرجات لإنجاز الأهداف ، وهذه التكنولوجيا يمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام هي : **الإدارة الأكاديمية** التي من أهم مسؤولياتها اختيار المعلمين ووضع برامج تدريبهم ، **وإدارة الخدمات الطلابية** التي تستغرق كل ما يتعلق بمسائل قبول الطلاب **وتسجيل النمو التحصيلي** والأكاديمي لهم ، وإدارة الأعمال وتشمل أنشطة الميزانية في مجالاتها المتعددة الأوجه ، **وإدارة العلاقات العامة التي تكون من مهامها الرئيسية ربط التعليم بالمجتمع .**

ج ـ نظام الهيكل Structure

إنني أعتقد أن القوة النابعة من المعرفة والمهارة المتخصصة هي نواة الهيكل التنظيمي للمؤسسات التعليمية وليست القوة المبنية على **التسلسل الهرمي** كما هو حاصل في مؤسساتنا التعليمية الحالية ، لذلك فإن **السلطة الزميلية** Collegial Authority تكون هي النمو الأكثر توافقاً وانسجاماً لطبيعة العمل المدرسي ، لأننا نهيء المناخ الصالح للتعبير الحر الملتزم ونساعد على تنمية الشعور الايجابي بالمساهمة الايجابية الفعالة التي تصنع بيئة متطورة تواجه الجمود وتسعى إلى التغيير المنشود[٢] .

د ـ النظام النفسي الاجتماعي Psycho-Social System

**ويرتكز هذا النظام على محاور ثلاثة رئيسية هي :**

(١) الطلاب :

يؤدي الطالب دوراً رئيسياً في العملية التعليمية ومن خلال المتغيرات الثقافية والاجتماعية التي طرأت على عالمنا المعاصر ونتيجة لغلبة **الكم على الكيف** في العملية التعليمية ، ونتيجة للسباق اللامعقول على الالتحاق بالتعليم الجامعي ، ونتيجة للتفاوت بين المستويات الحضارية للطلاب وللتفاوت الواضح بين التوقعات وواقع الحياة المدرسية ، نتيجة لهذا كله أن عانى كثير من طلابنا من صراعات وتوترات نفسية واجتماعية أدت بهم في كثير من الأحيان إلى الإحساس بالاغتراب Alienation والعزلة Isolation عن المجتمع وعن مجرى واتجاه التيار الحضاري والنظام الاجتماعي العادي السائد في المجتمع ، وتمثلوا ثقافات مستوردة مغرضة تعرف بثقافة الشواذ Bohemian. Culture .

(٢) المعلمون :

المعلم هو حجر الزاوية في إنجاح أو اهدار العملية التعليمية ، فهو يؤدي أدواراً اجتماعية بارزة ، فهو معلم وباحث ومستشار وإداري في بعض الأحيان ، كما أنه يمارس دورين من نوع آخر : **دوره كفرد عليه واجبات لا مناص من أدائها ضمن إطار المهنة أو التخصص النوعي الذي ينتمي إليه ودوره كعضو في مجتمع المعلمين عن طريق مشاركته في العديد من اللجان الأكاديمية**



# تحليل النظم الإدارية في مؤسسات التعليم العربية

والإدارية .

وبإيجاز شديد فإن المعلمين لهم طلبات وتوقعات لا بد من تحقيقها لضمان تعاونهم وتحمسهم في أداء واجباتهم المهنية ومن هذه التوقعات :

اعتراف النظام التعليمي بأهمية الدور أو الأدوار التي يمارسها على أن يمده بالمكانة والكرامة والاعتبار المناسب لهذه الأهمية ، والعمل على تأمين كافة التسهيلات التي تساعده على ممارسة مهنته وكذلك التعويض المتكافئ مع خدماته ، والتحرر من كافة القيود التي تعوق طريق ممارسته مهنته وعلمه بكفاءة وبحرية ملتزمة[٣] .

## هـ ــ النظام الإداري

النظام الإداري يقوم على أساس توزيع وظيفتي التخطيط والرقابة والقرارات على كافة مستويات المؤسسة التعليمية ، ويتبع هذا التوزيع مبدأ المشاركة في السلطة Shared Authority والسلطة الزميلية Collegial Authority ، لكن الحاصل الآن في مؤسساتنا التعليمية أن **مدير المدرسة** هو المسؤول الأول في اتخاذ القرارات وفي مراجعة كل الأعمال والمهام الأكاديمية والإدارية والمالية . وفي ذلك يقول Kast & Rosenzweig[٤] :

إن العميد ، أو المدير أو الرئيس ، هو رجل في الوسط Man in the middle ، حيث يمثل كافة الأقسام بالمؤسسة التعليمية ، كما أنه في نفس الوقت هو المتحدث الرسمي باسم إدارة التعليم إلى أعضاء هيئات التدريس .

ولذلك يقترح **جون ميليه** J. Millett أن من أهم أدوار المدير هو **الدور التكاملي** الذي يتمثل في المعاونة في أعمال الأقسام الأخرى وتحديد الأهداف العامة للعمل التعليمي والمشاركة الإيجابية الفعالة في اتخاذ القرارات دون الانفراد بها .

## و ــ المخرجات Out-Puts

وهذه تمثل النتائج من عملية المعالجة والتي تبرز مدى فع[illegible] في تحقيق الأهداف والمستويات مثال ذلك مدى التغير الذي طرأ على المستوى الفكري والتربوي للطلاب ، مدى التغير الذي طرأ على الاتجاهات والسلوك ، مدى التغير الذي طرأ على مستوى المعرفة والمهارة والخبرة ، مدى التغير الذي طرأ على القدرة في نقل المعرفة والمهارة والخبرة والسلوك المكتسب .

وكذلك تتضمن هذه المخرجات الأبحاث الأساسية الأكاديمية الفردية والجماعية والتجمعية التي تقدم للبيئة المحلية سواء أكان ذلك في صورة أبحاث أو استشارات أو خدمات توجيهية تربوية ونفسية واجتماعية .

هذا ، ويمكن ملاحظة الترابط القوي الفعال بين المدخلات وعملية المعالجة والمخرجات وحيث تؤدي المعلومات دور الوسيط الكيميائي لتعزيز وتدعيم هذا الترابط مما يستلزم بالضرورة أن يبتكر النظام التعليمي من وسائل جمع وحفظ واستخدام المعلومات بشكل رسمي أو غير رسمي ، وذلك لتحقيق غرضين أحدهما : **وقوف النظام على أساليب تقويم البيئة المحلية والمجتمع الوطني لمخرجاته ، والآخر الاتصال الفعال المؤثر بين النظم الفرعية من ناحية وبين النظام الأم من ناحية أخرى .**

## أساليب التكامل المستهدفة

وفي الحدود السابقة لما أشير إليه ، فسوف نعرض وبإيجاز شديد أساليب التكامل المستهدفة على مستوى السلوك التنظيمي والسلوك الفردي لمؤسساتنا التعليمية وذلك على النحو التالي :

### ١ ــ ذاتية الأهداف :

ويقصد بذلك التزام مؤسسات التعليم بالأهداف العليا للتعليم في كافة القرارات الأكاديمية والإدارية ، ولتنمية روح الذاتية Internalization للأهداف ، لا بد من ترجمتها إلى سلوك وعمل ، لتصبح ليس فقط قواعد للاسترشاد والتوجيه فحسب ، بل أيضاً ومعايير لتقويم واتخاذ القرارات وهذا يستلزم بالضرورة تحليل هذه الأهداف العامة إلى أهداف خاصة وفرعية لتكون أكثر دقة ووضوحاً وقابلية للقياس الكمي السليم .

### ٢ ــ قاعدية التخطيط :

فليس من شك في أن من أهم متطلبات التكامل هو أن تتضمن عملية التخطيط كافة قطاعات نظم التعليم وأن يبدأ من القاعدة التعليمية الممثلة في الطلاب والمعلمين مع ربطها بالأهداف في اتساق تكاملي .

### ٣ ــ النموذج المتكامل :

ويمكن تلخيص الخصائص التكاملية لهذا النموذج على النحو التالي[٥] :

١ ــ سلوك الكل هو حصيلة التفاعل والتأثير بين الأجزاء .

٢ ــ إدراك هيكل ونوعية العلاقة بين الأجزاء .

٣ ــ تحقيق أهداف الكل .

٤ ــ القدرة على التأثير في شكل واتجاه معطيات الأنشطة الداخلية للجهاز التنظيمي .

٥ ــ القدرة على التأثير في الأنشطة الخارجية للجهاز التنظيمي .

٦ ــ طبيعة الأنشطة الداخلية تتأثر بالنزعة الزمنية للماضي والحاضر والمستقبل .

### ٤ ــ تبادل المعلومات :

إن تبادل المعلومات هو الأساس في اتخاذ القرارات وأداة لقياس فعالية وكفاءة آراء الجهاز التعليمي ، ومن ثم فلا بد من إعداد جهاز متفرغ يعرف **بنظام إدارة المعلومات** Mangament Information System. ويكون من مهامه استقبال وحفظ وإرسال معلومات بدقة وسرعة وبتوقيت مناسب لموقع اتخاذ القرارات .

### ٥ ــ تعدد العضوية :

ونقصد بها تعدد عضوية المعلم أو مدير المدرسة في عدد من اللجان الأكاديمية والإدارية وهذا يمثل ضغطاً فعلياً على الجهد المبذول وفقاً لنظريات التعلم ولمبدأ **أن كثرة الاستشارة تهلك الاستجابة ولا تعزز الدافعية للعمل المنتج النافع اجتماعياً .**

## سلوك الفرد وعلاقاته مع الآخرين

وقد يظهر التعارض على مستوى الفرد في غالبية الأحوال إزاء مواقف اتخاذ القرارات ومواجهة المشكلات ، وهذا التعارض في حد ذاته ظاهرة صحية ، فهو على تعبير أحد علماء النفس « **حالة من حالات الدافعية للسلوك** »[٦] ولعل الذي يهمنا في هذه الحدود **هو كيفية معالجة الفرد لهذا التعارض النفسي في ضوء عدة بدائل منها ما يأتي**[٧] :

١ ــ إعادة تنظيم هيكل حاجاته المتعارضة وبحيث يضع أوليات لهذه الحاجات .

٢ ــ مراجعة نظره فيما حوله عن طريق الاعتماد على ذاته وتأمل فكره ومراجعته وتقليب وجهات نظره للحد من هذا التعارض .

٣ ــ الحد الجزئي من الاحتكاك بالغير خاصة إذا علمنا أن المدير يقضي في المتوسط ما يقرب من ٦١٪ من ساعات عمله اليومي في اتصال واحتكاك بالآخرين[٨] .

٤ ــ استخدام أسلوب المواجهة Confronting الذي يرتكز على التبادل المفتوح بالمعلومات والكشف عن الحقائق في إطار من الاحترام والتقدير للكفاءة والمهارة والحيزة لكل ما يخدم الوصول إلى حل أمثل للمشكلة وحيث يشعر الجميع بالالتزام بالمسؤولية الجماعية وبالقرار الجماعي ، أما استخدام أسلوب القوة Forcing النابعة من المركز الاجتماعي أو حسب التسلط أو استخدام أسلوب التلطيف Smoothing الذي يقوم على المودة والعلاقات الخاصة أو استخدام أسلوب الحل الوسط Compromise الذي يقوم على الترميم والتهميش والترقيع ، فهذه كلها أساليب غير صالحة[٩] .

### الحواشي

(١) Fremont, E., Kast a James, E., Rosenzweig-Organization & mangement-Mc-graw Hill, 1970, PP. 553-580.

(٢) Kast & Rosezweig-OP. cit P. 528.

(٣) John, D., Millett- (the Academic Community) An-Essay on organization Mc Graw Hill co, 1967, PP. 100-103.

(٤) Chris Argyris-Integration. of the Individual and the organization (John Wiley & Sons, 1964); P. 150 F. F.

(٥) Chris Argyris-Integration. of the Individual and the organization (John Wiley & Sons, 1964); P. 150 F. F.

(٦) Leon Fastinget-Cognitive Dissonance Scientific America, Oct, 1965; PP. 93-110.

(٧) Haroldm J. Leavit-Managerial Psychology, University of chicago Press, Sixth ed, 1968, PP. 53-63.

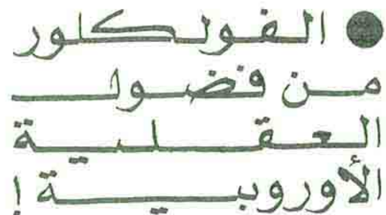
(٨) John, R. Hinrichsm-Communications activities of Industrial Research Personnel-Personnel Psachology Research Personnel Psachology, Vol (17), 1964; PP. 199.

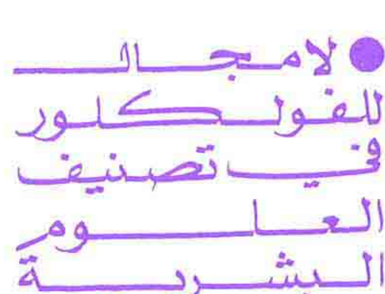
(٩) Theodoxe Caplow & Reece J. Mcgee-the Academic Marketplace-Basic Books, Inc, New york 1958, PP 507-210.

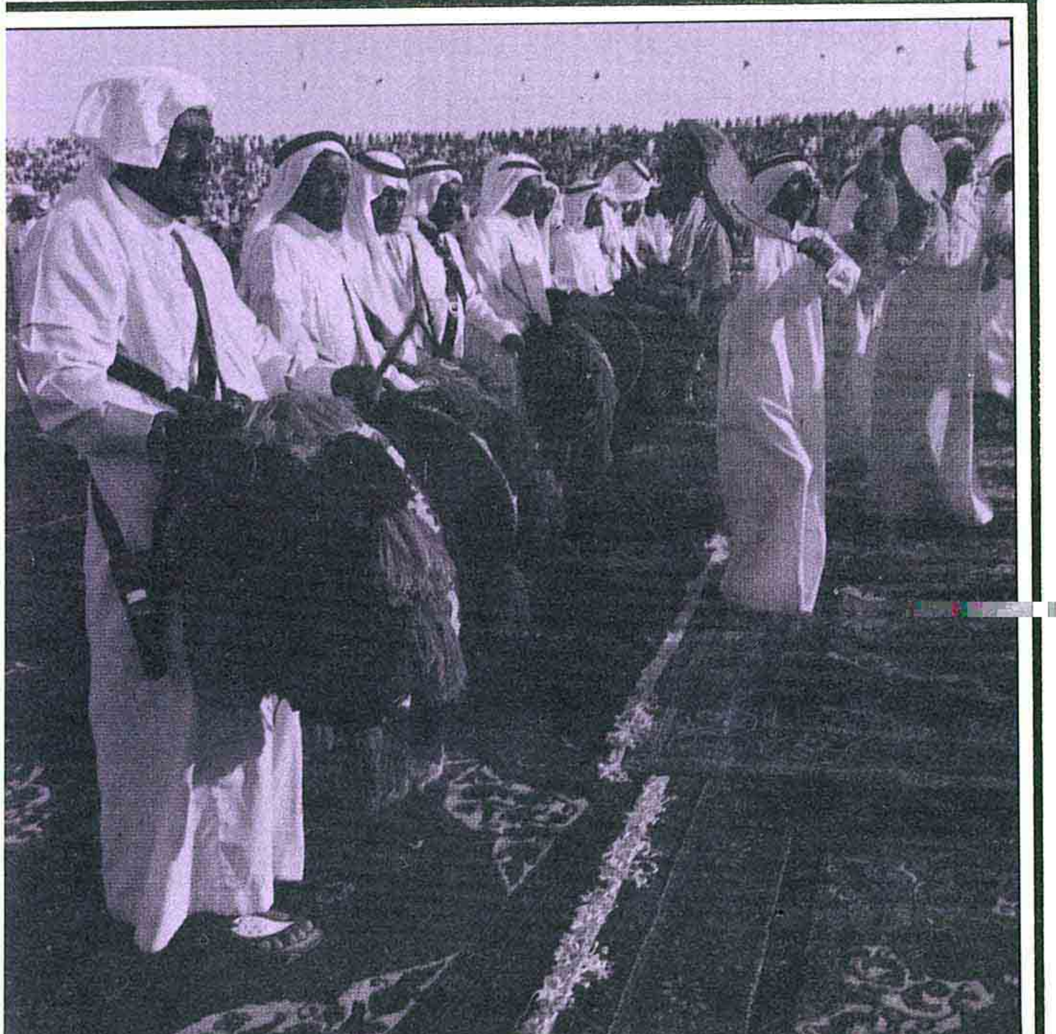
# الفولكلور

## مصطلح يرفضه واقعنا العربي

بقلم: أبو عبد الرحمن ابن عقيل



★ من الفولكلور الشعبي في المملكة العربية السعودية ★

●● العودة لأصالتنا في النظريات خيرٌ من حضورنا العالمي في مجال السفسطة النظرية ●

**ما وجدت في المعارف النظرية الغربية ـ وهي عظيمة المنفعة جداً ـ أشد فضولا من علم الفولكلور، لأنه تحوير دلالة لفظ قسراً على معاني متباينة دون ضرورة منهجية أو نظرية تدعو إلى توحيد هذه المعاني في اصطلاح واحد.**

**هذا بالنسبة للأوروبيين، ولهذا لا يزال الخلاف جارياً بينهم خلال مئة وخمسين عاماً حول معنى الفولكلور ومميزاته عن العلوم الأخرى.**

**وفي واقعنا العربي لسنا بحاجة إلى افتراض الفولكلور لفظاً، ولسنا بحاجة إلى نقل خلافهم حول معناه ليكون قضية حية بيننا، وإنما حسب المثقف العربي أن يعرف معنى فولكلور عند الآخرين.**

وإنما قلت ذلك لأن في لغتنا ومصطلحاتنا غنية، ولأنه ليس في عناصر الفولكلور ما يخرج عن مصطلحاتنا العربية على المعارف البشرية.

إذن، الفولكلور تلفيق بين بعض المعارف ليس فيه ابتداع أو تعميق جديد لمعرفة سابقة.. لهذا فعلم النفس، والاستاطيقا، والمذاهب الغربية في المنطق، ونظرية المعرفة، مما يجب احتفاء الشرقيين به، لأن في ذلك ريادة وإبداعاً، أما الفولكلور فبدعة ليس وراءها ابتداع.

هذا ما أملك الإدلاء به رأياً ونظراً، أما الواقع العملي فلا أملكه، وقد رأيت الفولكلور لفظاً ومعنى وخلافاً واقعاً حياً في العالم العربي، لهذا فلا يسعني إلا المساهمة في تحرير المعنى لفولكلور، وتحديد عناصره وفق الأهداف الرئيسية للمصطلحين به وذلك لسببين:

● **أولهما**: أن صاحب هذا المصطلح (تومز) رجل ونحن رجال.

● **ثانيهما**: أن من عناصر الفولكلور وعناصر مسوغاته ما لا يجوز الاصطلاح به على كثير من مأثورنا العربي والإسلامي لأمور سأذكرها بعد صفحات إن شاء الله.

## ماهية الفولكلور

فأما عن بداية علم الفولكلور مصطلحاً، فكان في شهر أغسطس (آب) سنة ١٨٤٦م، حيث صاغ (**وليم جون تومز**) اصطلاح فولكلور، واقترحه للدلالة على دراسة العادات المأثورة والمعتقدات.. ولقد تبنت هذا المصطلح وعمقت مدلوله **جمعية الفولكلور الإنجليزية** عندما تأسست في لندن سنة ١٨٧٧م.

والترجمة الحرفية لفولكلور تعني معارف الناس أو حكمة الشعب، وهي كلمة إنجليزية، وقد قيل إن هذا الاصطلاح ترجمة للكلمة الألمانية (**فولكسكندة**) وهي أشمل مدلولا من فولكلور.. ووجدت مصطلحات أخرى بيد أن مصطلح فولكلور غمسها في الظل[١].

ومنذ (تومز) حتى الآن لا يزال الخلاف قائماً حول مدلول فولكلور وإنما استقر أمران:

★ **أولهما**: مذاهب الفولكلور والإخلاص لكل مذهب من قبل المنتسبين إليه[٢].

**●● الثقافة المقارنة (الإثنولوجيا) تُغني عن افتعال الفولكلور والفولكسكندة ●●●**

★ **وثانيهما**: قيام منشآت لحفظ الفولكلور وعرضه مع وجود معاهد لتدريسه[٣].

وكل خلاف حول مفهوم فولكلور يدور على قضيتين:

● **أولاهما**: تحديد مفهوم (ناس) ينسب إليهم ما يسمى فولكلوراً.

● **وأخراهما**: تحديد مفهوم ما ينسب إلى أولئك الناس مما يسمى فولكلوراً[٤].

وقبل تحديد المفهوم من الطرفين أحب أن أستعرض بالنقاش مسوغات المفهومين ليكون ما نسميه فولكلوراً نتيجة خبرة نظرية.

## الفولكلور.. والناس

فأول مفهوم أن الفولكلور لا ينسب إلا إلى أناس بدائيين همجيين برابرة غير متحضرين.

وكان (**أندرو لانج**) أحال مدلول بدائي في مأثور الأمم فقال رداً على (**ماكس موللر**):

(أ) أكثر الأجناس تخلفاً كانت لها حضارة راقية في الماضي.

(ب) إن هذا الماضي الذي خلفوه وراءهم ليس من اليسير إحصاؤه.

(ج) إن عاداتهم المعقدة ليست حصيلة أعوام أو قرون بل ربما كان حصاد عصور لا تعد.

ورجح أندرو لانج وصفهم بالمتخلفين بدلا من البدائيين.

**قال أبو عبد الرحمن**: الفقرة (ب) و (ج) إنما هما تفسير للفقرة (أ).

وعندي أن اعتراض (أندرو لانج) لا يرد على التسمية بالبدائية، لأن احتمال وجود حضارة راقية في الماضي للأجناس المتخلفة لا يمنع من كون الخلف بدائياً في فكره ومعتقده وحرفته، وما وصل إليه من ماضي سلفه إنما هو عادة وممارسة ورثها دون أن يكونها بفكره، أو أن يكون قادراً على استيعابها ثم تفسيرها بفكره.

قال أبو عبد الرحمن: هذا بالنسبة لتحقق مفهوم بدائي كما أراده موللر.

أما تسمية كل ما نسب للبدائيين فولكلوراً فعليها تحفظات ستأتي إن شاء الله.

وجاءت البدائية والهمجية من **تقسيمات (تيلور) لأطوار الثقافة على هذا النحو**:

(أ) مرحلة التوحش أو الهمجية = الصيد وجمع الثمار.

(ب) مرحلة التبرير = الزراعة.

( ج ) مرحلة الحضارة = الثقافات الراقية .

وعند ( مورجان ) :

أ ـ التوحش = البدائي قبل الفخار .

ب ـ التبربر = الخزف .

جـ ـ الحضارة = الكتابة .

قال أبو عبدالرحمن : لا مشاحة في الاصطلاح على بعض المراحل التاريخية ، ولكن **مما يجب أن لا ينخدع به المثقف المسلم أن تاريخ البشرية منذ عهد آدم إلى عصر الذرة غير محصور حصراً حتمياً في هذه المراحل الثلاث بترتيب زمني ، لأن رسالات الله منذ آدم منعت من اعتبار البدائية في أوائل الخلق ، ولأن غابر التاريخ لم يخل من مرحلة الكتابة والثقافات الراقية** . . وإنما ظلت هذه المراحل ، وستظل في مد وجزر بين آفاق المعمورة وفي تعاقب زمني لهذه الآفاق .

★ ★ ★

وثاني مفهوم أن ما ينسب لهؤلاء البدائيين غير مفهوم ديني .

إلا أن بعض المفهومات الدينية تدخل في الفولكلور إذا تميزت بإضافات تخرجها عن المفهوم الديني بحيث تصبح أسطورة من المعتقدات الشعبية .

ومثلها ما يضاف إلى الدين وتأباه قوانينه في التوثيق كالأساطير التي أدخلها بعض المفسرين بحيث أصبحت معتقداً شعبياً .

قال أبو عبدالرحمن : هذه الأساطير والمعتقدات المضافة إلى الدين أو المميزة عنه تضاف إلى ثلاثة فروع من المعارف البشرية هي :

( ١ ) الملل والنحل إذا كانت الخرافة عقيدة شعبية .

( ٢ ) الأدب الفصيح ، لأن الأسطورة عمل خيالي والخيال عنصر أدبي .

( ٣ ) الأدب العامي إذا كانت الأسطورة بلهجة عامية ، وغالباً ما تكون هذه الأسطورة غير مدونة بل متداولة من الذاكرة .

أما دراسة ذلك للتأريخ للأمة فداخل في تاريخ الأديان والفرق ، وتاريخ الآداب ، وتاريخ الحضارات والثقافات ، وتاريخ النواحي الاجتماعية والفكرية . . إلخ .

فلا معنى لتجميع هذه الأشتات لتكون عنصراً لمصطلح مستحدث هو الفولكلور .

أما الأسطورة والمعتقد الذي يصوغه رجل مفكر فلا يكون عندهم فولكلوراً وإن وجد أتباع ومقتبسون حتى يتسرب إلى أمم متخلفة بالمشافهة فيكون عقيدة شعبية .

ولهذه الظاهرة أسرف بعضهم فقال :

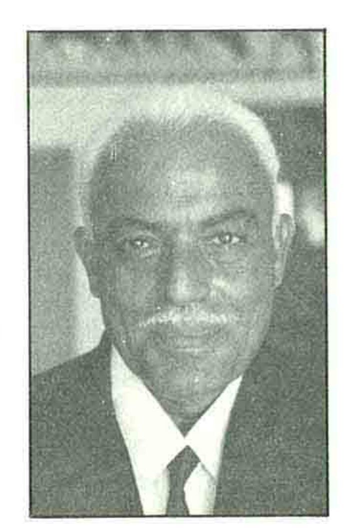
« ما كان ديناً أو قانوناً لمرحلة هو خزعبلات لما بعدها » .

وهذا غير صحيح لأن الموروث قد يكسب قناعة أو برهاناً علمياً فلا يكون فولكلوراً .

وبعضهم لم يستبعد المفهوم الديني بإطلاق بل اعتبر عادات جميع الشعوب الهمجية وعقائدهم فولكلوراً لموافقتها للمعتقدات الخرافية وعادات العامة من الناس أو الطبقات المتأخرة في الأمم المتحضرة .

قال أبو عبدالرحمن : على هذا لن يكون إجماع على مسمى فولكلور ، لأن من يعبد العجل لن يسمي طقوس عبادته فولكلوراً ، وما يسميه الإنجليزي حقيقة قد يكون عند الهندي خرافة .

فإن قيل الفولكلور هو ما ورثه الهندي عند بداية أسلافه ، وما ورثه الإنجليزي . . إلخ .



★ د. حسن ظاظا ★



★ د. أحمد كمال زكي ★

قلت : حينئذ تكون عقائد وعادات الشعوب الهمجية فولكلوراً إذا خلفتها خلائف تقلب المقابيس .

## عناصر الفولكلور

وثالث مفهوم أن عناصر الفولكلور وإن كانت من عدة معارف بشرية إلا أنها تتميز بهدف الفولكلور ذاته وهو التأريخ [illegible] للناس كمميز له عن مهاراتهم الفنية ، وتزويد حصيلة المعرفة البشرية بهذا التأريخ .

قال ( **ماريت** ) الذي كان رئيساً لجمعية الفولكلور الإنجليزية :

« إن الفولكلوريين لا يعطون اهتماماً كبيراً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع إلا بمقدار ما يلقي ضوءاً على علم الثقافة الإنسانية »(٥) .

وفسرت الجمعية ذلك ببيان أجلى فقالت :

« ليس شكل المحراث هو الذي يثير انتباه عالم الفولكلور ولكن الطقوس التي يمارسها الحراث وهو يشق بمحراثه التربة .

وليس صنع الشبكة أو الشص بل المحظورات التي يراعيها الصياد في البحر .

وليس الذي يثير انتباهه هو عمارة الجسر أو المباني ولكن القرابين التي تصاحب تشييدها ، والحياة الاجتماعية لأولئك الناس الذين يستخدمونها »(٦) .

ورغم هذا الهدف المميز فقد **اعتبرت الجمعية علم الفولكلور فرعاً من الأنثرولوجيا** .

وقد عرف ( **ألفرد نت** ) الفولكلور بأنه أنثروبولوجيا تتعلق بالإنسان البدائي على الأحياء .

وقال ( **هارت لاند** ) : إنه أنثروبولوجيا تعالج الظواهر النفسية للإنسان غير المتحضر .

قال أبو عبدالرحمن : هذا الهدف الذي ذكروا أنه مميز للفولكلور لا أراه مميزاً في الواقع ، لأنه لا يخرج عن حالتين :

فإما أن يكون تاريخاً لعموم الثقافة البدائية استنتاجاً من الوثائق المادية كالمحراث والجسر أو من الموروث الفني أو الديني . . إلخ ، فهذا بعينه فرع من علم الاجتماع والتاريخ الحضاري .

وإما أن يكون تاريخاً أو دراسة للزراعة أو الديانة أو الفن . . إلخ .

فهذا داخل في فروع الفن المدروس أو المؤرخ له .

ورابع مفهوم : أن عناصر الفولكلور تجتمع في كل موروث استمر بقوة العادة في

مجتمع جديد يختلف عن الموطن الأصل لها .

فيظل هذا الموروث مثالا لثقافة أكثر قدماً انبثقت عنها ثقافة أكثر جدة .

قال أبو عبد الرحمن : هذا المفهوم مقتطع من تعريف العالم الأنثروبولوجي (تيلور) بالموروثات الثقافية .

ويتميز هذا الموروث في المجتمع الجديد بما يلي :

أ ــ أنه موروث من أوضاع أقدم ثقافياً من المجتمع الجديد .

ب ــ أنه أكثر استخداماً في الأوضاع السابقة .

جـ ــ أو أنه موروث عن أوضاع فقدت وظيفتها الأصلية من غير أن تكتسب وظيفة جديدة .

وهذا معنى كونها مخلفات لماض لم يدون .

د ــ المجتمع الجديد لم يكتسب فكرة هذا الموروث عن طريق المعرفة النظرية أو التجريبية أو القانون أو التاريخ الموثق .. إلخ ، وإنما ارتضيت عادة لأنها تراث تسرب من الذاكرة مشافهة ، أو كان تركة مادية تعكس أسلوباً من أساليب الحياة السابقة .

على أن (**مس بيرن**) استبعدت بعض ما اعتبره الفولكلوريون من الموروث فاستبعدت الفنون والحرف ودراسة المسكن ولهجة العامة ، لأن ذلك يجر إلى موضوعات علم الآثار القديمة وفقه اللغة .

وغير مس بيرن يعتبر الفنون والحرف الشعبية من الفولكلور ، لأن البيئة الاجتماعية والمنازل والأبنية والحرف والأدوات تحمل معتقدات الشعب وعاداته .

وقد وجدت كلمة أخرى لمس بيرن فيها توفيق بين كلامها الآنف الذكر ، وكلام غيرها حيث يفهم منه أنها لم تعتبر الماديات فولكلوراً وإنما اعتبرتها مصدراً للفولكلور .

قالت عن الفولكلور في ردها على (روز) :

« إنه ليس اللغة ولا الفنون أو الحرف اليدوية لكنه ثمرة الفكر .. إنه فكرة الإنسان البدائي أو الإنسان المتبربر عبر عنها في كلمة أو فعل أو عقيدة أو عادة أو قصة أو أغنية أو قول مأثور » .

ولقد رأيت **شوقي عبد الحكيم** يجنح إلى إقحام اللغة في عناصر الفولكلور[7] وقد أبان في سخريته باللغة العربية عن سماجة وتعاليم كزعمه بأن هجر الزوجة فولكلور (؟!) مشتق من قصة هاجر زوجة إبراهيم؟! .

ولم يفرق هذا المسكين بين الفولكلور في ذاته وبين اللغة كمصدر له .. وربما عنت لي مناقشته في مناسبة ثانية بإذن الله .

وخامس مفهوم : أن صميم الفولكلور وهدفه تدوين أو استكناه ما لم يدون من تاريخ الماضي ، لأن الفولكلور ذاته نقل من الذاكرة أو الممارسة : أي أنه مخلفات الماضي الذي لم يدون .

* * *

ومن هذه المفهومات ــ على اختلاف بين الفولكلوريين في اعتبار بعضها ــ تتحدد عناصر الفولكلور دون حاجة إلى حصرها ، لأن التعريف بالصفة والقاعدة يغني عن تحديد الأشخاص ، ولكن لا بأس من بعض التحديد غير الحاصر .

إن الفولكلور يتناول الموروثات الثقافية أي غير المادية ، وإنما ممارسة الماديات كالأواني وآلات الطرب وآلات الحرف تنتج مفهوماً ثقافياً .

**والموروث الثقافي يتناول التالي :**

١ ــ الممارسات (المفهوم الثقافي من الماديات) .

٢ ــ العادات (العرف الشعبي) .

٣ ــ الأفكار وهي أرحب مجالا ويدخل فيها العمل الخيالي .

* * *

وهنا مفهوم منفرد لـ (**ستيوارت جليني**) الذي عرف الفولكلور بأنه ما تعرفه الطبقات المثقفة عن العامة .

* * *

قال أبو عبد الرحمن : هذا هو زبدة القول في تصور القوم للفولكلور الذي استحدثوه كعلم واصطلحوا عليه بدلالة لفظ متكلفة .

## العرب .. ومصطلح الفولكلور

وإنما استحدثوا التلفيق بين معارف متباينة ليشملها اسم واحد لغير ضرورة يحوج إليها تصنيف المعارف البشرية .

**وإذا كان الانتماء بالأوروبيين شرطاً للحضور العربي في ساحة الفكر العالمي في اصطلاح لا يدعو إليه تصنيف المعارف فلا أقل من بعض الوفاء للشخصية العربية بحيث تأخذ ما تأخذه وهي حرة مختارة فلا يهان الفكر العربي الجبار بالانتماء لفضول السفسطة الفكرية الغربية في أمور نظرية ــ لا مادية ــ نحن متخمون بها .**

والذين نقلوا مصطلح الفولكلور إلى شرقنا العربي أساؤوا من ناحيتين :

●● **أولاهما** : أنهم لم يحرروا مفهوماً نظرياً لما يسمى فولكلوراً من واقع الخلاف بين المصطلحين عليه من الغرب ومن واقع مدارس الفولكلور في الغرب والشرق .

●● **وأخراهما** : أنهم لم يحرروا مفهوماً عربياً قومياً ، ومفهوماً إسلامياً لا تحلق القومية العربية إلا في سمائه .

لأن هذين المفهومين لو تذكروهما ــ وإلا فهما محرران موجدان ــ لرفضوا كثيراً من شرط التسمية بالفولكلور .

**وأنا أذكر هنا أنموذجاً لإذلال العقلية العربية بفضول السفسطة الأوروبية .**

فهذا كل من **الدكتور محمد الجوهري ، والدكتور محمد فتحي عبد الهادي ، والسيد حشمت قاسم ، والسيدة أنعام عبد الجواد ، والآنسة وداد مرقس ، والأستاذ عبد الحميد حواس والأستاذ صبحي حنا** .. هؤلاء قاموا بإعداد قائمة ببليوجرافية مشروحة عن مصادر دراسة الفولكلور العربي .

وقد صدرت هذه القائمة في كتاب بلغ ٧١٦ صفحة بإشراف الدكتور محمد الجوهري ، طبعته مطبعة التقدم وصدر عن دار الكتاب للتوزيع بالقاهرة .

إن هذه القائمة لم تعتبر مضمنها فولكلوراً وإلا لكان الأمر خطيراً ، وإنما اعتبرته مصادر للفولكلور فاجترمت جرماً شنيعاً في حق أمتنا .. لقد أوردوا في هذه القائمة بعض كتب الحديث الشريف كخصائص **أمير المؤمنين علي رضي الله عنه** للإمام النسائي .

فهذا الكتاب ليس فيه حديث موضوع ، وعلى فرض أن فيه حديثاً ضعيفاً فلا يمكن أن يوصف بأنه مأثور أمة همجية بدائية ، ولا أنه من مخلفات الماضي بالممارسة أو المشافهة .

وكثير من الكتب المحققة معلوماتها مما ورد في هذه القائمة يجب أن يمنح قدسيته ــ بمنطق قومي أو إسلامي ــ فلا يجعل مصدراً للفولكلور وهو مصطلح قائم على المفهومات الآنفة الذكر .

أقول هذا من منطلق مفهوم إسلامي أو قومي ، أما من ناحية المنهج فقد ذكروا

بجة من لجة إذا كانت مصادر الفولكلور عندهم بهذه السعة .

قال أبو عبد الرحمن : مما لا ريب فيه أن **المحلى لابن حزم ، وفتح الباري لابن حجر ، والتهذيب للنووي** . . وو . . وو . . إلخ كتب تحفل بمسائل في النحو واللغة ولو أراد باحث أن يضع قائمة ببليوجرافية بمصادر النحو واللغة ثم عد هذه الكتب من المصادر لعد عمله من الفضول .

والأجدر بهم أن يقتصروا على مصادر الفولكلور المباشرة ثم يستوعبوها ليكونوا عمليين .

لقد ألف **جيمس فريزر** كتاباً بعنوان ( الفولكلور في العهد القديم ) وترجمته **الدكتورة نبيلة إبراهيم**[8] ، وراجعه **الدكتور حسن ظاظا** . . إلا أننا لا نحس بغيرة ولا شفقة على العهد القديم أن يكون مصدراً لمخلفات الأمم البدائية الهمجية ، لأنه كتاب محرف مبدل مشحون بالوثنية ليس له عصمة الوحي الإلهي المعصوم من الضياع .

**ولكننا من منطلق إسلامي وقومي نرفض أن يعتبر أي كتاب من تراثنا مصدراً للفولكلور بالمفهوم الأوروبي إلا بشرطين :**

★ **أحدهما** : أن يكون غير موثق عند علماء أمتنا كالأساطير التي نقلها **ابن جرير والثعلبي** .

★ **وثانيهما** : أن يكون ناقلاً للموروثات الثقافية ، مميزاً لها على سبيل الطرفة ، أو للتحذير من الإيمان بها ، وتكون مما لم ينقل عن ثقافة مدونة .

★ ★ ★

وأعود إلى ما بدأت به عن معنى ( فولكلور ) وهو معارف الناس أو حكمة الشعب .

فهذا الأصل لمدلول الكلمة الحرفي أبعد ما يكون عن عناصر ما اصطلح على تسميته فولكلوراً ، لأنه أعم من تلك العناصر عموماً لا حد له .

## الفولكسكندة

ثم نأتي للمصطلح الثاني وهو **الفولكسكندة** فهو أقرب دلالة من الفولكلور لأنه يشمل في مدلوله اللغوي معظم ما يسمى فولكلوراً من التراث الشعبي الذي يكون مصدره أميين غير متعلمين .

قال أبو عبد الرحمن : لو كانت لي خبرة باللغة الإنجليزية والألمانية لاجتهدت في استخراج المعنى الاصطلاحي من المعنى اللغوي وفق اجتهادي في المصطلحات العربية ، ولجهلي بهاتين اللغتين اعتمدت على إفادة المترجمين[9] ، فتبين لي أن المعنى اللغوي لفولكلور لا يمكن أن يسمح بهذه العناصر المشتتة المصطلح عليها بهاته الكلمة .

**أما كلمة ( فولكسكندة ) فواضحة الدلالة على التراث الشعبي ، وهذه الدلالة تضيق مصطلح فولكلور من جانب وتعمقه من جانب آخر . . ومع هذا فلا أرى بالعرب حاجة إلى اقتراض مصطلح ( فولكسكندة ) أو تعريب مفهومه . . أما عدم الحاجة إلى الفولكلور فمن باب أولي .**

وربما تسرع متسرع فقال : « إنني بهذه الكلمات أحاول أن أهدم علماً قائماً معترفاً به عالمياً تمنح فيه المؤهلات العالية ، وهو علم عظيم الأهمية »[10] .

قال أبو عبد الرحمن : هذه الأهمية لا أنكرها ، بل أطمح إلى جني ثمارها بشكل وافر .

ولكنني أرد هذه الأهمية إلى مجالها في مختلف العلوم البشرية ، وأنكر أن يقبل النظر أو الحس وجود علم مستقل مستحدث تحتاج إلى استحداث تسمية له بالفولكلور أو الفولكسكندة ، بل كل عناصر هذين المصطلحين داخلة في معارف بشرية استقرت المواضعة عليها .

وربما قيل إن التأليف بين هذه العناصر من مختلف العلوم كوّن علماً جديداً فاحتاج إلى استحداث مصطلح جديد .

قال أبو عبد الرحمن : إنما يصح هذا لو أن هذه العناصر كونت مفهوماً واحداً متميزاً فتكون بهذا المفهوم علماً مستقلاً ، فأكثر المعارف البشرية خليط من معارف أخرى ، ولكن هذا الخليط مجتمعاً يحدد غرضاً أو هدفاً أو موضوعاً موحداً يستحق به أن يكون علماً مستقلاً . . بل بعض المذاهب لا جديد في عناصرها لأنها ملفقة من مذاهب أخرى ، بيد أن اجتماع هذه العناصر غير الجديدة كونت مذهباً جديداً لأنها ذات أثر في تمييز نتائجه .

وليس كذلك عناصر الفولكلور أو الفولكسكندة ، لأننا لو جمعنا كل العناصر المختلف في تسميتها فولكلوراً أو أخذنا عناصر كل مذهب فولكلورياً على حدة ، لما وجدنا هذه العناصر تخرج لنا علماً متميزاً عن العلوم التي فرغت المناهج من تصنيفها منذ عهد **ابن حزم والفارابي** إلى عهد **جون ديوي** .

خذ مثال ذلك **الحكاية الخرافية** على أي وجه تناولتها كعنصر فولكلوري فهي فرع ثابت من علم ثابت .

فإن أخذتها متناً بلغة فصيحة فهي أدب فصيح لأنها عمل خيالي .

وإن نقلتها مشافهة بلهجة عامية فهي أدب عامي .

وإن أخذت مدلولها كملة أو نحلة أو دلالة على مستوى التفكير فهي تاريخ معارف أو تاريخ ثقافات .

لم يعن أحد بالحكاية الخرافية كما عني بها ( فريدرش فون ديرلاين ) وأصغر كتاب له في هذا المجال كتاب ( الحكاية الخرافية : نشأتها ـ مناهج دراستها ـ فنيتها ) وقد ترجمته الدكتورة نبيلة إبراهيم .

ففي هذه الحالة لا نقول إن هذا الألماني قدم لنا علماً جديداً هو الفولكلور ، بل نقول إنه قدم جنساً أدبياً ، وتناوله تاريخياً وبرمجه ونقدياً .

حينما ينقل هذا الألماني عن ( بنفي ) أن معظم الحكايات الخرافية فيما عدا الفابولا من بلاد الهند[11] ـ بغض النظر عن مدى صحة هذا الرأي ـ لسمات ثقافية أو دينية هندية تجمع بين هذه الحكايات فالواقع أنه اتخذ جنساً أدبياً مصدراً للتاريخ الحضاري أو الثقافي أو الديني ، وليس لدينا في هذا العمل وليد جديد اسمه فولكلور .

وحينما يكتب **صمويل هنري هوك** عن الأساطير في بلاد ما بين النهرين[12] .

وحينما يكتب آخر عن معجم الأساطير الإغريقية فإنما يؤرخ لجنس أدبي .

وحينما يدرس **الدكتور أحمد كمال زكي** الأساطير دراسة حضارية مقارنة[13] ، فإنما يقدم لنا دراسة تاريخية لجنس أدبي .

وحينما يقدم **جيمس فريزر** كتابه عن الفولكلور في العهد القديم ، فإنما يتناول دراسة تاريخية لظاهرة أدبية في كتاب ديني .

وحينما يكتب **الدكتور سامي سعيد الأحمد** عن الأصول الأولى لأفكار الشر والشيطان[14] ، فإنما يقدم دراسة تاريخية لمعتقد ديني .

وقد اشترك **الدكتور نجيب إسكندر إبراهيم ، والدكتور رشدي فام منصور** في تأليف كتاب عن التفكير الخرافي[15] ، فكان صنيعهما أن انتقدا جنساً أدبياً من وجهة نظر منطقية بطريق البحث التجريبي ، فهو نقد أدبي حكمه حكم أي بحث في نقد شعر المناسبات والمدائح . . إنه مشاحة في مشروعية جنس من الأجناس الأدبية . . وهكذا كل عنصر من عناصر ما يسمى فولكلوراً إنما يعود إلى علم من العلوم المصنفة . . والمفهومات التي تسوغ الاصطلاح بالفولكلور لا أجدها ذات أثر في تمييز هذا العلم .

فالمفهوم الأول بدائية من ينسب إليهم الفولكلور .



★ رقصة من الفولكلور الشعبي بالمغرب ★

فهذا المفهوم لا يمنع من تصنيف مأثور البدائيين في فرعه من العلوم المصنفة، كما أن هذه الخصيصة خصيصة لبعض الأمم ولكنها ليست ذات أثر في إيجاد هوية لعلم مستحدث، فعلى سبيل المثال الأدب لا يفرق بين همجي ومتعلم فكل نص أدبي فهو أدب غاية ما هنالك أن للأدب حقولا يتميز فيها الأدب الفصيح عن الأدب العامي، والأدب الهندي عن الأدب العربي.. وكل ذلك أدب.

أما المفهوم الثاني فقد بينت تصنيفه فيما سبق.

وأما المفهوم الثالث فلا يعدو أن يكون تاريخ أدب أو فن أو عقيدة.. إلخ.

وأما المفهوم الرابع فغير مؤثر لأن ما استحكم في المجتمع الجديد بالعادة والممارسة لا يخلو من أن يكون فناً أو أدباً أو عرفاً اجتماعياً أو معتقداً أو نحلة.. إلخ، فيرد إلى فرعه من المعرفة البشرية.

ومثل هذا المفهوم الخامس فهو غير مؤثر ويرد غير المدون إلى فرعه، كما أنه منذ تدوينه يجب أن يسقط عنه اسم فولكلور وهم لا يقولون بذلك.

★ ★ ★

**من كل ما سبق يتأكد أن أمتنا العربية ليست بها حاجة إلى مصطلح الفولكلور أو الفولكسكندة تعبيراً عن أدبنا العامي وفنوننا وأزيائنا وحرفنا الشعبية.**

وههنا ملحظ هام فربما قيل إن العالم الفولكلوري لا يهدف إلى تسمية الأسطورة وحدها فولكلوراً ولا الرقص وحده فولكلوراً.. وإنما هذه مصادر للفولكلور، وإنما هدفه أن يجمع كل مصادر الفولكلور من الماديات كالآلات والأواني والعمارة وكذلك المأثور القولي كالأسطورة والمثل.. إلخ، ويأخذ من جميعها مدلولا تاريخياً موحداً عن تاريخ الأمة الفكري والاجتماعي والفني والعرفي.. إلخ.

فهذا المدلول هو الفولكلور حقيقة.

قال أبو عبد الرحمن: على هذه ثلاثة أجوبة:

● **أولها**: أن مدارس الفولكلور لم تستقر على هذا المفهوم، وسرت هذه العدوى إلى العرب فسموا الأغنية وحدها فولكلوراً والأزياء وحدها فولكلوراً.. وهكذا.

● **وثانيها**: إذا صح هذا المفهوم فلا مسوغ للتفريق بين البدائيين والمتحضرين ولا بين المأثور المدون والمأثور الشفهي لأن مصادر تكوين المفهوم الثقافي أعم من ذلك.

● **وثالثها**: إذا صح هذا المفهوم فلا مسوغ لاستحداث مصطلح الفولكلور أو الفولكسكندة، لأن عند الغربيين مصطلحاً يغنيهم عن ذلك وهو مصطلح (الإثنولوجيا) بمعنى الدراسة الثقافية المقارنة.

وللعرب أن يعبروا عن هذا المصطلح بالثقافة المقارنة ليكون اسماً لفرع علمي مستقل لا يتفرغ للدراسة والتاريخ للناحية الفكرية وحدها أو الحضارة المادية وحدها أو اللغة وحدها.. إلخ.

وإنما يكون هذا الفرع لما استنتج من عدة معارف قولية ومن وثائق مادية كالأزياء والآلات.

وإذا أراد الباحث أن يقيد بحثه بأمة أو بمجتمع فطري أمي لم يكتسب معارفه بوسائل العلم فله أن يقيد فيقول: ثقافة العامة في نجد، أو ثقافة أهل الريف في مصر، أو ثقافة العامة في العصر العباسي.

**وأهم المصادر المباشرة لثقافة العامة ما يلي:**

(١) الأدب العامي.

(٢) الفنون الشعبية.

(٣) الوثائق المادية كمخلفات العمارة وما تحفل به المتاحف من الأزياء والأواني والآلات، والحفريات.

★ ★ ★

**ومن واقعنا العربي القومي أدعو كل مخلص غيور إلى إلغاء الاصطلاح بالفولكلور على أشد مأثورنا أمية وبدائية لا سيما في جزيرتنا العربية، لأن جميع مسوغات الفولكلور تسمو عنها أمتنا، فالهمجية مثلاً، قد توجد في البادية في عصر ما إلا أن همجيتها في معاملتها الحسية وفي بعض عاداتها، إلا أن مأثورها يعود في أغلبه إلى دين معصوم أو ثقافة فكرية مدونة وما ندر من الشواذ لا يجوز أن يبنى عليه عموم التسمية، ولأن تقبلنا لمصطلح الفولكلور على علاته ربما جرأ الأجيال فيما بعد إلى اعتبار صحيح البخاري ومسلم فولكلوراً، بمفهوم جمعية الفولكلور الإنجليزية الصليبية.**

وأعود إلى تكرار ما قلته في أكثر من مناسبة آن لنا الأخذ بميزة الثقافات ولا يجوز لنا الأخذ بمجملها والله المستعان.

## الهوامش

(١) راجع كتاب (الفولكلور ما هو؟) لفوزي العنتيل، ص٧، ٢٢ و ٢٤ ـ ٢٧، وهذا الكتاب أمتع كتاب قرأته وأوجزه عن الفولكلور رغم الكتب الكثيرة المؤلفة في ذلك.

(٢) راجع الفولكلور ما هو، ص٧٠ ـ ٧٢، وعلم الفولكلور، الباب الثاني والثالث.

(٣) المصدر السابق.

(٤) راجع الفولكلور ما هو، ص٧٩ ـ ٨٩.

(٥) الفولكلور ما هو، ص١٥.

(٦) المصدر السابق.

(٧) انظر الفصل الثاني عشر من كتابه (الفولكلور والأساطير العربية).

(٨) هذه الدكتورة والدكتور شكري محمد عياد من القلائل الذين تتسم أعمالهم بالدقة والأخذ باللب مع قلة إنتاجهم.

(٩) راجع قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص٢٦٨ ـ ٢٩٢، والفولكلور ما هو، ص٧ و ص٢٢ (حاشية) و ص٢٥ ـ ٢٧، وعلم الفولكلور، ص٢٨ ـ ٤٨.

(١٠) انظر عن أهميته كتاب علم الفولكلور، ص١٣ ـ ٢٧.

(١١) الحكاية الخرافية، ص٣٢.

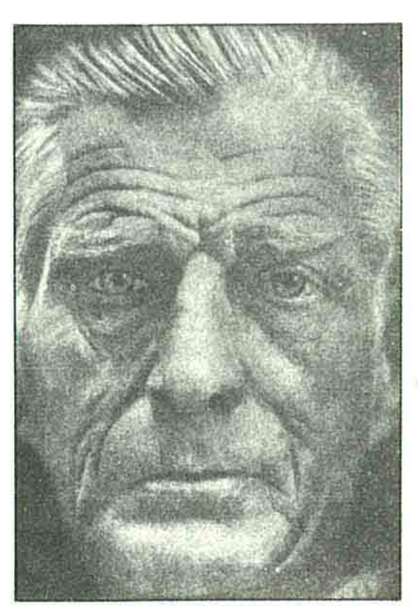
(١٢) ترجمه يوسف داود عبد القادر ونشرته وزارة الثقافة والإعلام بالعراق.

(١٣) نشرته دار العودة ببيروت عام ١٩٧٩م، الطبعة الثانية.

(١٤) طم الجامعة ببغداد عام ١٩٧٠م.

(١٥) طمكتبة الأنجلو المصرية.

# بناء الشخصية



★ صموئيل بيكيت ★

إذا نظرنا إلى الرواية ، وجدناها مكوَّنة أساساً من قصة وشخصيات . وإلى عهد قريب ، كانت الشخصية الرئيسية تعطي اسمها للرواية ، وتعيش فيها ــ على مستوى الخيال ، حتى ولو كانت الرواية واقعية ــ قصة تحددت معطياتها بعناية . كان الكاتب ينظر إلى الشخصيات من الداخل ، فيتحدَّث عن أهوائها ، وانفعالاتها ، وأحاسيسها ؛ وينظر إليها من الخارج ، فيتحدَّث عن شكلها ، ومظهرها الخارجي ، ومكانتها الاجتماعية ، إلخ . . .

كان للشخصية عند **بلزاك** Balzac اسم ، وماضي ، وأسرة تنتمي إليها ؛ كان لها وضع اجتماعي ، ومهنة ، وأملاك ، إلخ . . . كان مظهرها الخارجي محدد بعناية ، وكان الكاتب يحرص على أن يرسم صورة واضحة له : وقفتها ، حركاتها ، سماتها ، ملابسها ، إلخ . . . أخيراً ، كان لها **« وجه معيَّن ، يعكس طباعها »** . وكان من شأن كل هذا أن يجعل من الشخصية إنساناً فريداً ونمطاً عالمياً في آن واحد . كانت الشخصية هي الفاعل ، كانت هي التي تتأثر بالأحداث أو تؤثر عليها . كانت هي التي يتحد معها القارئ ذاتياً . كانت هي موضع الدراسة النفسية ، أو الأخلاقية ، أو الاجتماعية ، إلخ . . .

**لكن عصرنا الحديث لم يعد عصر المصائر الفردية ، بل أصبح عهد المصائر الجماعية . لذا ، بدت الشخصية الروائية التقليدية زائفة مفتعلة . وفقدت تدريجياً ما كانت قد اكتسبته بسهولة : اسمها ، وحرية تصرفها ، ومصيرها .**

ونتيجة لذلك ، مالت الدراسة النفسية بدورها إلى الاحتضار . ولم تعد الأحاسيس المحددة ، وأسباب الفعل الواضحة ، قادرة على الإقناع . إن أسباب السلوك الحقيقي لا تُفهم دائماً ، فما بالك بأسباب السلوك الخيالي ! لذلك ، فضَّل الكاتب الروائي عليها سلسلة متشابكة من الأفعال .

وما جاء في المقال الثاني من المقالات الأربع التي ضمنتها **ناتالي ساروت** N. Sarraute كتابها **« عصر الشك »** ( ١٩٥٦ م ) ، يلخص تطور الشخصية الروائية من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا .

تشن الكاتبة على الشخصية ــ بالمعنى الذي أعطاه لها القرن التاسع عشر ، **وبلزاك** خاصة ــ هجوماً عنيفاً خطيراً ، وتبدأ عملية الهدم التي واصلتها بعد ذلك ، مستهدفة القصة والدراسة النفسية :

**« هناك حقيقة واقعة لا بد من تقريرها . لم يعد الكاتب يؤمن بشخصياته . والقارئ من ناحيته لم يعد قادراً على الإيمان بها . لذا ، أخذت الشخصية تترنح ، وتتحلل ، عندما فقدت هاتين الدعامتين . لقد كانت موضع عناية دقيقة ، ولم يكن ينقصها شيء . لكنها فقدت كل شيء ، شيئاً فشيئاً : أجدادها وبيتها المبني بعناية المتخم بالأشياء ، فقدت أملاكها ، ورداءها ، ووجهها ، وجسدها ، كما فقدت ذلك الشيء الثمين الذي كانت تتميَّز به : طبعها الخاص ، وحتى اسمها . ومن ثمَّ ، رأينا فيضاً متزايداً من الأعمال الأدبية التي لا تزال تزعم أنها روايات ، ونرى فيها متحدثاً مجهولا لجأ إلى ضمير المتكلم . هو لا شيء وكل شيء ، وغالباً ما يكون انعكاساً للمؤلف نفسه . نراه قد اغتصب دور البطل ، واحتل مكان الشرف . أما الشخصيات المحيطة به ، فحُرمت من الحياة الخاصة ، ولم تعد سوى رؤى ، وأحلام ، وكوابيس ، وأوهام ، وتوابع لهذا المتحدث المجهول »** .

ويدل التطور الحالي الذي طرأ على **الشخصية الروائية** على أن الكاتب والقارئ لا يثقان بها . فضلاً عن أن كلاً منهما لا يثق بالآخر . لقد كانت الشخصية **« مجال التفاهم »** ، والقاعدة المتينة التي يمكن الانطلاق منها نحو أبحاث واكتشافات جديدة . لكنها أصبحت موضع شك الكاتب والقارئ ، والأرض الخراب التي يواجه عليها كل منهما الآخر . وعندما نبحث موقفها الحالي ، نميل إلى أن نقول إنه مثال رائع لكلمة **ستندال :**

**« جاءت عبقرية الشك إلى الوجود . ودخلنا عصر الشك » . حطمت الحياة أطُر الرواية القديمة ، وألقت بالأكسسوارات العابثة بعيداً ، الواحد تلو الآخر . قد تتباين الطبائع والقصص إلى ما لا نهاية ، لكنها لن تكشف اليوم إلا**

# ـة في الرواية الفرنسية الجديدة



★ ناتالي ساروت ★

بقلم: د. سامية أحمد أسعد

عن حقيقة يعرفها كل منا .

فالقارئ يعلم حق العلم أن « الطبائع مجرد لافتة خشنة يستخدمها هو نفسه ولا يؤمن بها كثيراً ، ليكيف سلوكه . فهو لا يثق في الأفعال الاستعراضية القاسية التي تتشكل منها الطبائع . كما لا يثق في القصة التي تلتف حول الشخصية كالأشرطة ، وتكسبها في آن واحد جمود المومياء ، وتماسكاً ، وحياة ظاهرية » .

## الرواية الجديدة

يتناول حديثنا هنا مفهوم الشخصية عند الروائيين الجدد . لكن ، **من هم الروائيون الجدد ؟..** أو كما اصطلح النقّاد على تسميتهم كتّاب « الرواية الجديدة » ؟.. إنهم مجموعة ، ولا نقول مدرسة ، نسب إليها النقّاد أفكاراً ومتطلبات مشتركة . ويرجع ذلك إلى أن بينهم ، على الأقل ، قرابة يقول عنها **ر. بنچيه** R. Pinget إنها سلبية . **فهم** لا يشتركون في الهدف ، بل يشتركون في الرفض . وسواء كتبوا النظريات أم لا ، يتفقون في رفضهم القاطع ، الجذري ، لتقاليد الرواية التقليدية ، وخاصة الشخصية والقصة ، باعتبارهما ، كما قلنا ، العنصرين الأساسيين الذي يقوم عليهما السرد .

ويستند هذا الرفض إلى أن الفكرة التقليدية عن هذين العنصرين ترتبط بمصير الإنسان ورؤيته الاجتماعية ، وإلى أن هذه الرؤية التي خلفها روائيو القرن التاسع عشر أصبحت قديمة بالية . ويقول **روب جرييه** A. Robbe-Grillet أحد روّاد الرواية الجديدة في هذا الصدد :

**« لا تهدف رواياتنا إلى إيجاد الشخصيات ، ولا إلى سرد القصص » .**

**لكن ، كيف يتم التخلص من الشخصية ؟..** هنا ، تختلف



★ بلزاك ★

الآراء والاتجاهات . توجد ، في الواقع ، طريقتان للتخلص منها . تتلخص **الطريقة الأولى** في استبعادها ، بكل بساطة . أما **الثانية** ، فتطالبها بالتهام نفسها . اختار **روب جرييه** الطريقة الأولى ، في حين سلك **بيكيت** Beckett الطريق الثاني .

**في الحالة الأولى** ، يكسب العالم الخارجي ما فقده العالم الخارجي من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً ، لا ينفذ إليه أحد ، عالم يكتفي الإنسان بالنظر إليه ، والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات بل العكس صحيح .

أما في **الحالة الثانية** ، فيتحطم العالم الخارجي ، ويصبح ذريعة لوعي لا يستند إليه ، لا في الخارج ، ولا في الداخل ، ويجر في سقطته تلك الشخصية التي أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وجدير بالملاحظة أن اختفاء الشخصية بمفهومها التقليدي من الرواية الجديدة لا يعني أن الإنسان غائب عنها تماماً . فالإنسان « ماثل فيها دائماً » ، بشكل أو بآخر . وكما يقول **روب جرييه** في كتابه النظري **« من أجل رواية جديدة »** ، **« الإنسان ماثل في كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة : حتى لو وجدنا فيها كثير من الأشياء الموصوفة بدقة ، فإن هناك أولا ودائماً العين التي تراها ،**

# بنـــاء الشــخصيــة في الروايـة الفـرنسـيـة الجـديـدة

**والفكر الـذي يُعاود رؤيتها ، والعاطفة الـتي تغـير مـن شكلها . والأشياء ، واقعية كانت أم خيالية ، لا وجـود لها البتة في رواياتنا خارج الإدراك الحسيّ عند البشر »** . حتى إذا وُجدت الأشياء ، فعلينا ألا ننسى أن العين البشرية هـي الـتي تـراها على الدوام .

إذن ، بدأت الشخصية التقليدية تتحلل شيئاً فشيئاً . فقدت كل شيء ، حتى اسمها ، وأصبحت شيئاً بـلا مـلامح ، وتحوَّلتْ إلى « **أنـا** » مجهول . ويقول **ميشيل بوتور** M. Butor في هذا الصدد إن الشخصية الروائية لا يمكن أن تتحدد تماماً . بل يجب أن تظل « **مفتوحة** » ، لأنها نقطة تلتقي عندها عـدة أبنية .

## اسم الشخصية

الاسم هو أول شيء بدأت تفقده الشخصية في الرواية الجديدة . عند **بوتور** ، تظل محتفظة بهذا الاسم ، لكنه لا يبرز أبـداً ، بـل يـكاد يكون بلا أهمية . مـن الـذي يـذكر ، مثـلاً ، أن المُخاطَب في « **التغيير** » اسمه **ليون دلمون** ؟ وفي إحدى رواياتها ، تـدعو **م . دورا** M. Duras الشخصيات « **بالرجل** » ، **و** « **الطفل** » ، في حين يتحـول الزوج إلى ضمير مبني للمجهول .

ويترك **روب جرييه** لبعض الشخصيات أسمائها ، في حين يـدعو البعض الآخر بالحروف الأولى منها ــ « ا » مثلاً « A » هو اسم البطلة في الرواية المسماة « **الغيرة** » ــ ، أو يطلق اسماً عاماً : الجندي ، الزوجة ، الطفل . ويعطي **ك . سيمون** C. Simon اسماً واحـداً ، هـو حـرف « O » لشخصيتين مختلفتين في روايتـه « **معـركة فـارسال** » ؛ وربما دل هـذا الحرف على درجة الصفر التي بلغتها الشخصية .

وعلى عكس ذلك ، يـطلق **ج ب . فـاي** J. P. Faye عـدة أسمـاء على الشخصية الواحدة . أما عنـد **بيـكيت** ، فيـبذل **مـولواه** Molloy جهداً كبيراً لـكي يتذكر اسمه في أحـد المشاهد . و « **مـن لا يُـسمّى** » فقد اسمه منذ البداية ، كما يتضح من العنوان .

والعناوين نفسها تدل على فقـدان الشخصية : « **شـخص مـا** » ، « **يـكلمونك** » ، « **أتسمعونهم ؟** » ؛ وأيـاً كان الحـال ، فـإن الاسـم لا يسعى إلى تحديـد الهوية ، بل ربما كان مجرد تلاعب بالأشكال .

ووفقاً لوسيلة أخرى ، تتعدد الأسمـاء ، حتى أننا نجد في إحـدى الروايات أكثر من مائة اسم للشخصيات ، اختارها الـكاتب لتشابهها . والكثرة هنا تساعد على الخلط . ومما لا شك فيه أن محاولة كهذه يصحبها بالضرورة تحول في المضامين . حتى إن وُجـد ، لا يـدل الاسـم إلا على كائنات عـادية ، هامشية ، في أغلب الأحيان ، مستمدة من الحياة اليومية التي تفرزهـا الحضارة الغربية الحديثة .

## الزمن .. والمظهر الخارجي

ولا يهتم الروائيون الجدد بالمظهر الخارجي للشخصية ، ولا يعطوننا إلا تفاصيلاً قليلة في هـذا الشأن . « ا » مثلاً امرأة طويلـة القـامة ، خضراء العينين ، جميلة الطلعة . لكن وجهها لا يـكشف عما بـداخل نفسـها . ويُـلاحظ أن وصف الشخصية يكشف في كثير من الحـالات عمـن ينـظر إليها أكثر مما يكشف عنها هي .كذلك ، لا تقـدم الـرواية الجـديدة إلا معلومات قليلة يمكن من خلالها تحديد وضع الشخصية الاجتماعي . مـن هم بالضبط « **الأب** » و « **الابنة** » في « **صورة مجهول** » ؟ وإذا حاولنـا أن نرسم صورة اجتماعية عـامة لشخصيات الرواية الجديدة ، وجـدنا أنهـا شخصيات غريبة ، خـارجة عن المألوف ، شريدة أو هـائمة على وجههـا في أغلب الأحيان .

لا بُـدَّ لهذه الشخصيات من ماض ، وتـاريخ سـابق ، وأسـلاف ، إلخ . . . إلا أننا لا نجـد شيئاً من هذا في الرواية الجديدة ، حيث يـرتبط وجود الشخصية بالفترة الزمنية التي تروى فيها الرواية فقط .

على سبيل المثال ، نتساءل : من أيـن أتى **جـاك ريفيـل** في روايـة **روب جرييه** « **الماحي** » ؟ وأي شخص كان قبل أن يصل إلى **مدينة بلستون** ، وما الذي سيفعله عندما يغـادر هـذه المدينـة ؟ لا نـدري ! وإذا حاولت الشخصية أن تتحدث عن ماضيها ، ساد الخلط والغموض . وأحياناً ، تخترع ذلك الماضي ، بدلا من أن تتذكر أشياء بعينها . مثـلاً ، البطل ، عند **ج . كـيرول** J. Cayrol يعمـل على تكويـن وجـه خـاص بـه ، بأي ثمن ، لأنه قـادم من مكان آخر . وإذا اقتضى الأمر ، لجـأ إلى الكذب ، كما يحدث في « **أجسام غريبة** » ، حيـث يسـعى البـطل **جاسبار** إلى تكوين أسرة ، وأبناء ، وآباء ، بل وامتلاك بعض الأشياء ، مما يفسر وجود عدة حقائب في الرواية . وهكذا تصبح هـذه الأخيرة حقيبة مسافر خالية يجب ملئها .

## العنصر النفسي

ولا نجد في الرواية الجديدة **دراسة نفسية محددة** تمكن القارئ من تحديد موقع الفرد ، وتسمية أحـاسيسه ، وتفسـير سـلوكه وتـطوره . فالشخصيات ، كما فهمنها الرواية في الماضي ، لم تعد قـادرة على احتـواء الواقع النفسي الحالي . **إذ أخـذ العنصر النفسي يتحرر** ، بـطريقـة غير محسوسة ، من الشيء الـذي كان يلتصق بـه . وأصـبح ميـالا إلى الاكتفاء بذاته ، والاستغناء عن الدعامات ، ما أمنكه ذلك . وأصبح على الكاتب أن يبذل قصارى جهده لـكي لا يشتت انتبـاه القـارئ ، ولـكي لا تستحوذ الشخصيات عليه . لـذا ، جـرد الشـخصية ، مـا أمكن ، من الدلالات التي تساعد القارئ على التعرف عليهـا ، وتضـفي

عليها مظهر الحياة ، وتقدمها لقمة سائغة للقارئ . **فالغيور** ، مثلاً ، لا وجود له في رواية **روب جرييه** « **الغيرة** » : كل ما هنالك طريقة معينة للنظر ، والإنصات ، والترقُّب . وفي « **الريح** » ، يسخر **ك . سيمون** من الدراسة النفسية التقليدية ، ويصفها بالسطحية .

وإذا حدث واهتم روائي جديد بدوافع الحركات ، والوقفات ، والتصرفات ، عجز عن تقديم تفسير واضح لها . ومن ثمَّ يعود الشك ، والإبهام ، واللبس . في عربة القطار التي تنقله من باريس إلى روما ، يخترع **ليون دلمون** تفسيراً لسلوك رفاقه في السفر ، لكنه لا يعرف شيئاً عن نفسه .

ومن ناحية الدراسة النفسية ، تحتل شخصيات **ت . ساروت** مكانة مميزة بين شخصيات الرواية الجديدة . فهي تكوِّن وحدة متماسكة ، وتُعبِّر عن الطريقة التي اختارتها الكاتبة . فهي تتوقف عند المنطقة الواقعة بين الشعور واللاشعور ، منطقة تتصاعد منها قوى عمياء لا نستطيع السيطرة عليها ، وحركات لا نستطيع أن نطلق عليها اسماً بعد ، حركات تستولي على أفكارنا ، رغماً عنا ، وتدفع بقوة وعنف كلمات لا ينبغي أن تقال ، أو ، على عكس ذلك ، تشلّ حركتنا تماماً أمام الآخرين ، لأن الآخرين هم العدو ، بالرغم من عبارات التأدب والمجاملة .

**هل يعني هذا أن الدراسة النفسية اختفت تماماً من الرواية الجديدة ؟** يستطيع القارئ أن يكوِّن فكرة معينة عن نفسية الشخصيات ، إذا شاء ، انطلاقاً من الدلالات المقدمة له ، على قلَّتها . ومهما بلغ من الحذر ، فهو يكوّن الأنماط ، والنماذج ، حالما يُسلم لأمر نفسه . ويفعل ذلك نتيجة لتدريب طويل . لكن الدراسة غير ذات أهمية بالنسبة للكاتب . المهم هو الكتابة . كما أن الشخصية ليست تجسيداً رمزياً لسلوك معين في الحياة ، أو رؤية معينة للعالم . بالأحرى إذن ألا تعبِّر عن التزام معين لدى الكاتب .

## الشخصيات مباشرة

ويقدم لنا الروائيون الجدد الشخصيات بطريقة مباشرة وبلا تفسير . عندما نفتح أحد مؤلفاتهم ، نجد أنفسنا وقد دخلنا وعياً ما ، أو تبعنا نظرة ما ، أو سمعنا صوتاً ما ، خاصة في الأعمال التي تعتمد على **المونولوج الداخلي** . وإزاء هذه « **الأصوات** » ، نطرح على أنفسنا هذا السؤال الذي بدأ به **م . بوتور** روايته « **درجات** » : « **من المتكلم ؟** » فعندما فقدت الشخصية المكان المركزي الذي كانت تحتله ، أصبحت كالأشياء ، وصارت توصف بنفس الطريقة الموضوعية الباردة التي توصف بها تلك الأشياء . بمعنى أن الإنسان يدخل الرواية الجديدة بطريقة غير مباشرة . وأياً كانت الطريقة التي تُبنى بها الشخصية ، فهي مبعثرة دائماً ، ولا تُبنى بناء كاملاً أبداً . والتفاصيل الخاصة بها تُعطى جزئياً ، وفي غير نظام .

خلاصة القول إن الكاتب لا يعيد تكوين الشخصية ككل ، بل يترك هذه المهمة للقارئ . في « **الريح** » مثلاً ، تتكون شخصية **مونتيز** من كافة الأجزاء التي تُروى عن حياته ، وكل ما يُقال عنه في المدينة التي وصل إليها . وأحياناً ، يحتاج الأمر لعدة روايات لكي تتكون لدى القارئ فكرة واضحة إلى حد ما عن إحدى الشخصيات . هذا ، على سبيل المثال ، هو حال **العم شارل** في « **قصة** » و « **معركة فارسال** » .

وقد تكون الأجزاء التي تتحدث عن حياة الشخصية من القلة بحيث يستحيل معرفة ما تمثله حقاً . في « **قصة** » ، تظهر في بعض اللقطات السريعة شخصية نسائية لا ندري من هي ، وربما كانت زوجة الراوي نفسه . وقد ينظر الكاتب إلى الشخصية من الخارج فقط ، بدون أن يتدخل بينها وبين القارئ ، فيقدم سلسلة من الحركات ، والوقفات ، والكلمات ، بلا تعليق ، وبالتالي ، تصبح الشخصية شيئاً يتعذر الوقوف على سره .

## الشيئية مكان الشخصية

عمد إذن الروائيون الجدد إلى هدم الشخصية ــ ولا نقول اصطناعها ، لأن هذه الكلمة لا تناسب هذا المقام ــ ، وزعزعة إيماننا بهويتها ، بل بوجودها . وانعكس هذا على الكتابة التي تحوَّلت بدورها إلى كتابة « **وهمية** » ، تخضع للتشويش ، بل للإزالة ، في نفس اللحظة التي تكتب فيها . وإذا نظرنا إلى ما تبقى للشخصية في الرواية الجديدة ، أدركنا أن هناك ميل واضح ــ جعل منه كتاب المجموعة المسماة Tel Quel **حقيقة** ــ إلى حذف الشخصية تماماً ، واحلال شيء آخر محلها . هذا الشيء هو الكلمات أو الكتابة ذاتها . **بوتور** مثلاً ، انتقل من الرواية ذات الشخصيات بمفهومها الجديد في « **درجات** » إلى الكتالوج في « **حركات** » ، ومنها إلى المونتاج في « **نياجارا** » .

وأياً كانت قيمة الكتابات الخالية من الشخصيات ، لا يمكن أن نقول إنها روايات ، لا قديمة ولا جديدة ، لأن الحديث عن الرواية ، أياً كانت ، لا بد وأن يجري داخل أطرها الأساسية ، ونقصد بذلك الشخصية والسرد . وشخصيات اليوم ، كما أسلفنا ، تفتقر إلى أشياء كثيرة كانت لها في الماضي ، وإن كانت قد اكتسبت أشياء أخرى كثيرة من ناحية القدرة الإبداعية .

## الخلط بين الشخصيات

خضعت شخصيات الرواية الجديدة عامة لتغييرات لا يمكن تفسيرها . تغير مظهرها الخارجي ، وسنها ، وتغيرت مهنتها وجنسيتها . وأصبحت مجرد اسم ، وإطار شكلي خالي يتغير مضمونه باستمرار . بل إن النشاط الذي تقوم به يكون متناقضاً في بعض الأحيان . في « **مشروع ثورة في نيويورك** » ، نرى أن **لورا** شابة وفتاة في الثالثة عشرة في آن واحد .

# بنـــاء الشـخصيــة
# في الرواية الفرنسية الجديدة

وأحياناً ، يشعر القارئ أن الكاتب يريد أن يحمله ، عمداً ، على الخلط بين الشخصيات . كأن تتشابه الأسماء ، أو تثير التردد ، أو تتغيّر ، أو تنسى ، بكل بساطة ، كما قلنا . قد تتغيَّر المهنة ، وقد تنقلنا الحركة الواحدة من شخصية إلى أخرى . فالشخصيات أقل أهمية من استمرار الحركة . في نهاية المطاف ، لا يتعلق الأمر بفرد بعينه ، بل بما يسمى في الموسيقى «**تنويعات**» . وقد تبدو الأسماء وكأنها ناتجة عن مجموعة من الأصوات — حرف «**س**» أو حرف «**ا**» مثلاً — أو النبرات .

هكذا تحللت فكرة الفرد المتميز ، وحلَّتْ محلَّها فكرة الخلط بين الشخصيات . تهدمت هوية الفرد ، وتواجدت صور لا تحصى له ، تتخذ شكل اللوحة ، أو التمثال ، إلخ . . . أو الممثلين الذين يلعبون أدواراً في المسرح والسينما . وانتقلنا من الشخصية الحية إلى الصورة ، أو الملصق ، أو الرسم . وعند بعض الكتّاب ، تتعدد الشخصيات بحيث يضل القارئ ، وتتهدم الهوية الفردية . وكثيراً ما ينتج التعدد عن العلاقات الأسرية . وعند **روب جرييه** ، يسير تعدد الشخصيات جنباً إلى جنب مع تعدد الرواة .

## الراوي غير موجود

وإذا كان محو الشخصية الخيالية أمر سهل ، إلى حد ما ، فإن من الصعب إزالة الراوي صاحب السرد . الذي يحدث هو أن القارئ يجعل من هذا الراوي شخصية قائمة بذاتها . **ومن ذا الذي يستطيع أن يمنعه من ذلك ؟..** إذا كان الراوي شخصية عامة كالأب ، أو الأم ، أصبح قاسماً مشتركاً بين الآباء والأمهات . وإذا كان الراوي مجرد ضمير ، ازدادت الظاهرة وضوحاً . وتمثل البطل الجديد ، أو الراوي ، في عملية السرد ذاتها . وبالتالي ، إذا أراد القارئ أن يتَّحد ذاتياً مع أحد ، اتحد مع هذا الكاتب الذي يعيش مأساة الكتابة ، وأصبح الراوي الشخصية الحقيقية .

نلاحظ أيضاً أن هناك لبس ينشأ عن استخدام الرواة للضمائر الشخصية . في «**درجات**» ، يستخدم **بوتور** ضمير المتكلم ، «**أنا**» ، في حين يُقابل هذا الضمير في الواقع ضمير الغائب «**هو**» . وفي إحدى روايات **ك . سيمون** ، تنظر إحدى الشخصيات إلى صورة قديمة ، وينتهي بها الأمر إلى أن تعيش لحسابها الخاص المشهد الذي تتخيله ، وتحتل فيه الشخصية صاحبة الصورة مكان الصدارة . واللّبس هنا ، تعبير غير مباشر عن زوال الشخصية ، وتحولها إلى عنصر مفتعل من عناصر السرد .

ويمكن أن توجد ، في الرواية الواحدة ، الطرق المتعددة التي تُعالج بها الشخصيات . يمكن أن يصطنع الراوي عالماً خيالياً ، ثم يصبح لفترة ما موضوع السرد ومادته ، قبل أن يعود لدوره كراوي . ويمكن أن يتتابع الرواة ، مثلما في «**القبة السماوية**» ، حيث تغير الكاتبة مركز الاهتمام من فصل إلى فصل ؛ ويتمثل ذلك الاهتمام في الوقوف على كل حركة يمكن أن تزيل الحواجز بين الأفراد ، وتكشف عن الخيوط التي تربط بينهم . ينظر كل من الأب ، والأم ، والابنة ، إلى الآخرين ، بالتناوب ، وتتوالى أحاديثهم ، ولا تختلط ، بينما تظل المؤلفة محتفظة بمكانها . . .

## التقريرية

**من الذي يمشي ؟ من المتكلم ؟** هذه الأسئلة التي تلح علينا عندما نفتح أول رواية هامة كتبها **ص . بيكيت** بالفرنسية ، وعنوانها «**مولواه**» (١٩٤٨ م) .

يظهر **مولواه** أولا على أنه مؤلف «**تقرير**» نقرؤه ، وما زال هو يكتبه في الغرفة التي ماتت فيها أمه . **ومولواه** رجل عجوز ، يكاد يكون عاجزاً ، لا يذكر الظروف التي قادته إلى هذه الغرفة ، أو الوقائع التي يجب أن يرويها ، ولربما كانت من صنع خياله فقط .

الهدف الواضح لتجوال **مولواه** — وهو الذي يحدثنا عنه الراوي — هو زيارته لأمه . لكن هذا الهدف يغيب عن ذهنه ، فيما يبدو ، كلما تقدم في مسيرته ، وهو راكب دراجة ، ثم وهو سائر على قدميه ، ثم وهو يتكئ على عكازين ، ثم وهو يزحف ، قبل أن يصل إلى حفرة يظل فيها بلا حراك . .

وفي الطريق يعيش **مولواه** بعض المغامرات . في لحظة ما ، يقبض عليه أحد رجال البوليس ، لأنه يركب الدراجة بطريقة غريبة ، وعندما يصحبه إلى قسم الشرطة ، يعجز **مولواه** عن الإجابة على الأسئلة التي توجه إليه ، بل يعجز عن ذكر اسمه . هذا ولا يتوقف **مولواه** أثناء مسيرته هذه ، طوال الفترة التي يقدر فيها على الحركة . ولا يتوقف عن التفكير أيضاً . ويبدو تفكيره منطقياً ، وعبثياً ، في آن واحد . ولا يفتقر **مولواه** إلى خفة الدم ، مما يجعل لبعض الصفحات طابعاً كوميدياً لا يُقاوم . وإن كانت بعض الأحداث لا تخلو من الضيق كذلك المشهد الذي يقتل فيه **مولواه** أحد الفحامين ، في الغابة ، مستخدماً عكازه .

في الجزء الثاني من الرواية ، يقول الراوي إنه يُدعى **موران** . ويبدو مستقراً في الحياة الاجتماعية ، إذ إن له بيت ، وابن ، وخادمة ، ومبادئ صارمة ، لا تخلو من السخف . لكن مهنته تُثير القلق . فهو «**وكيل**» يخدم «**سيد**» غامض ؛ ويتلقى أمراً بالبحث عن **مولواه** . وشيئاً فشيئاً يبدو سلوكه غير منتظم ، بينما يتزايد الشك في وجود **مولواه** ذاته .

ثم تبدو على **موران** أعراض التحول . يشعر أولا بالم في ركبتيه ، ثم تُشلّ ساقه ، ثم يجره ابنه فوق دراجة . وفي الوقت نفسه ، يتحلل

ذهنياً ، ويتخذ تفكيره وجهة جديدة . وفي النهاية ، يصير عاجزاً تماماً ، ويتخلى عنه ابنه ، ويقتل أحد المارة ، ولا يبقى شيء من المبادئ الصارمة التي كانت تحكم شخصيته ، المتماسكة ظاهرياً . . . وهكذا يصبح **موران مولواه** ، ويُغلَق الكتاب في اللحظة التي تبدأ فيها كتابة « **التقرير** » .

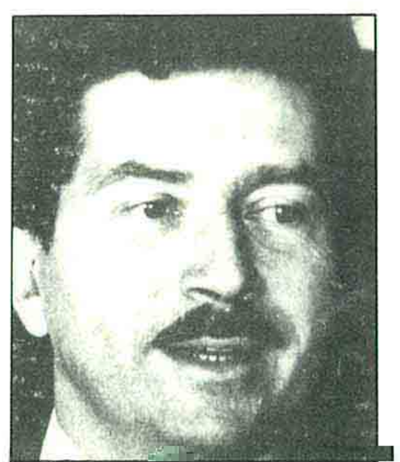
ورواية « **مولون يموت** » التي كتبها **بيكيت** في نفس العام ، تبدو أيضاً وكأنها « **تقرير** » مكتوب . **مالون** رجل عجوز أيضاً ، لا يُغادر غرفته . وفي حين كان لسلفه بقية من ذاكرة ، نراه قد فقد الذاكرة تماماً . أما عن إمكاناته الجسمانية ، فقليلة ما أمكن . فهو ممدد على سرير ، ولا يستطيع إلا أن يجذب بعصاه ، بعض الأشياء التي يسميها « **ممتلكاته** » .

وعلى مائدة صغيرة بجوار سريره ، تضع يد مجهولة ، كل يوم ، طبقاً من الطعام . فينتظر **مالون** موتاً لا يأتي ، ويحاول أن يقتل ما تبقى له من وقت . يحاول ، مثلاً ، أن يحكي حكاية رجل أو امرأة ، وأن يصطنع بعض الشخصيات ، ويبذل قصارى جهده لكي تبدو هذه الشخصيات مختلفة عنه . لكنها ، وهي الأشبه بالدمى ، تتحلل بدورها كما يتحلل هو . وتتحلل أيضاً فكرة رواية شيء ما لقتل الوقت ، بينما يتباعد الأمل في الخلاص .

ويتساءل **مالون** عما إذا كان حياً أو ميتاً ، هذا في الأثناء التي يفقد فيها عصاه وهو يفكر في استخدامها لنقل سريره من مكانه . حتى القلم الذي يكتب به ، لا يبقى منه سوى جزء صغير جداً . تقترب النهاية إذن ، لكنها لا تأتي أبداً . ويتحلل السرد ، ويضل ، ولا ينتهي . . .

## كُتّاب التحلل

وتبدو روايات **بيكيت** في مجموعها وكأنها تنويعات لحديث واحد ، تُهدم أثناءه الشخصيات والقصة ، بطريقة منتظمة . وجدير بالذكر أن التحلل لا يتم من الخارج ، بل يُطلب من الشخصية أن توجد نفسها ، وأن تُقاوم ذلك أو تَرْفضه ، تهدم نفسها . وتظهر ، من خلال عملية الهدم هذه صورة بطل ، أو بالأحرى **لا ـ بطل** anti-héros ، لا نجدها عند كتّاب الرواية الجديدة عامة ، ويتميز بها **بيكيت** . وإذ تنكر القصة نفسها ، تنتهي إلى ما يمكن أن يُسمى **لا ـ رواية** anti-roman . أي أن **بيكيت** توصل إلى بلورة التقاليد التي أرستها الرواية فيما مضى بلورة « **سلبية** » .



★ روب جرييه ★

**أما روايات الكتّاب الذين يمكن أن نسميهم « كتّاب التحلل » ، فتجمع من زوال القصة والشخصية مادتها الأساسية . روايات روب جرييه** ، مثلاً ، تخطَّت مرحلة الهدم ، فيما يبدو ، وتقع أحداثها فيما بعد هذه المرحلة . ونلمس تطوراً ملموساً في الرواية ، منذ كتاباته الأولى : غياب الراوي ، وضمير المتكلم « **أنا** » ، وانعدام الجهد الذي تبذله الذاكرة أو يبذله الخيال . من ثَمَّ ، يجد القارئ نفسه مباشرة أمام عالم جديد لا يرجع إلا إلى نفسه .

إذا نظرنا إلى « الممـاحي »( ١٩٢٣م ) ، مثلاً ، وجدناها إلى حد ما صورة ساخرة من **الرواية البوليسية** . فهي تُقدّم لنا مخبراً سرياً يبحث عن أحد القتلة . وأثناء البحث ، تكثر الدلائل التي تُشير إلى **عقدة أوديب** .

يصف لنا الكاتب حركات المخبر **والاس** وصفاً دقيقاً ، بل يصف لنا أفكاره ، أو بالأحرى ، عدداً من أفكاره الخاصة بالتحقيق . لكننا لا ندخل وعيه بأي حال من الأحوال . يُوصَف لنا **والاس** من الخارج ، بضمير الغائب ، ولا يتدخل أي راوي ليحدثنا عنه . كذلك ، يرتبط وصف الديكور والأشياء بالمواقف ، وتستحيل معه المقارنة ، كما يستحيل معه الاسقاط النفسي .

كل هذا سمة من سمات **الرواية الوصفية العلمية** ، على حد قول **روب جرييه** نفسه . ولا تسعى القصة إلى إخفاء طابعها الكاذب . ويتضح ، عند القراءة ، أنها مجموعة متداخلة من الأحداث الحقيقة والزائفة التي يستحيل تحديد درجة واقعيتها ، وتثير الشك .

هذا ، ولا تُقدّم القصة على أنها تجربة حياتية ، ولا تُنسب إلى ذاتية الذاكرة أو الخيال . وإذا كانت « **المماحي** » تُذكّرنا **بعقدة أوديب** ، فهي لا تُقدّم صورة حديثة لتلك الأسطورة القديمة . والقدر هنا لا يكمن في المستقبل ، وإنما في الكتابة ، لأن الكتاب يبدأ وينتهي عند نفس **اللحظة** .

هذه نماذج لبعض الروايات التي تبدو فيها الشخصية في صورتها الجديدة . والدراسة والقراءة المتعمقة ، تُثبت أن هذه الصورة تتخذ أشكالا وأبعاداً مختلفة حسب ما إذا كان صاحبها **ج . كيول** ، أو **ر . پنچيه** ، أو **ك . سيمون** ، أو **ص . بيكيت** ، أو **ن . ساروت** ، أو **روب جرييه** ، أو **م . بوتور** . ولعل ما أوردناه عن الشخصية عند هؤلاء الكتّاب ، يحمل القارئ على التعرف على كتاباتهم . . . بشرط أن ينظر إليها بعين جديدة ، وأن يستبعد تماماً كل ما يعرفه عن الشخصية الروائية التقليدية . وله بعد ذلك أن يختار بين **القديم .. والحديث** .

من الشعر الرمزي:

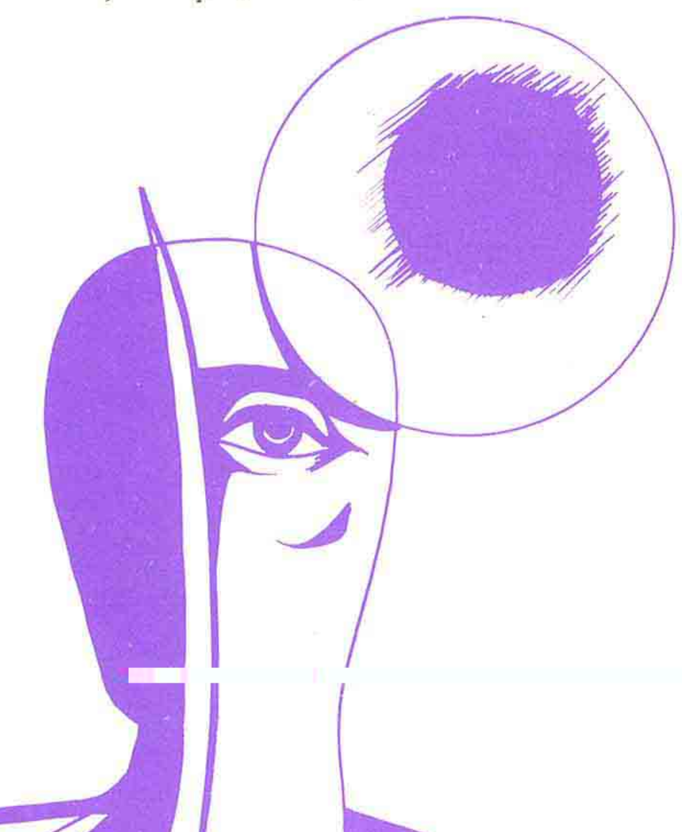
# معركة النور والظلام

شعر: أحمد حسن القضاة

بـرزتْ جيـوشُ الفجـر زاحفـةً علىٰ
جنـد الـظلام وتُوقِظ الأكوانـا
نـادت جمـوع (النـائمينَ) ألا انهضـوا
(فـالنومُ) يصـنع ذلّـةً وهـوانا..
.. هَيَّـا لمعـترك الحيـاة وسـارعوا
للـكسْب واطـرحوا الخمـولَ الآنـا
ولقد قَـدِمتُ لـكي أبـدّد شملـه
هـذا الـظلام يسـبّب الخسرانـا[1]

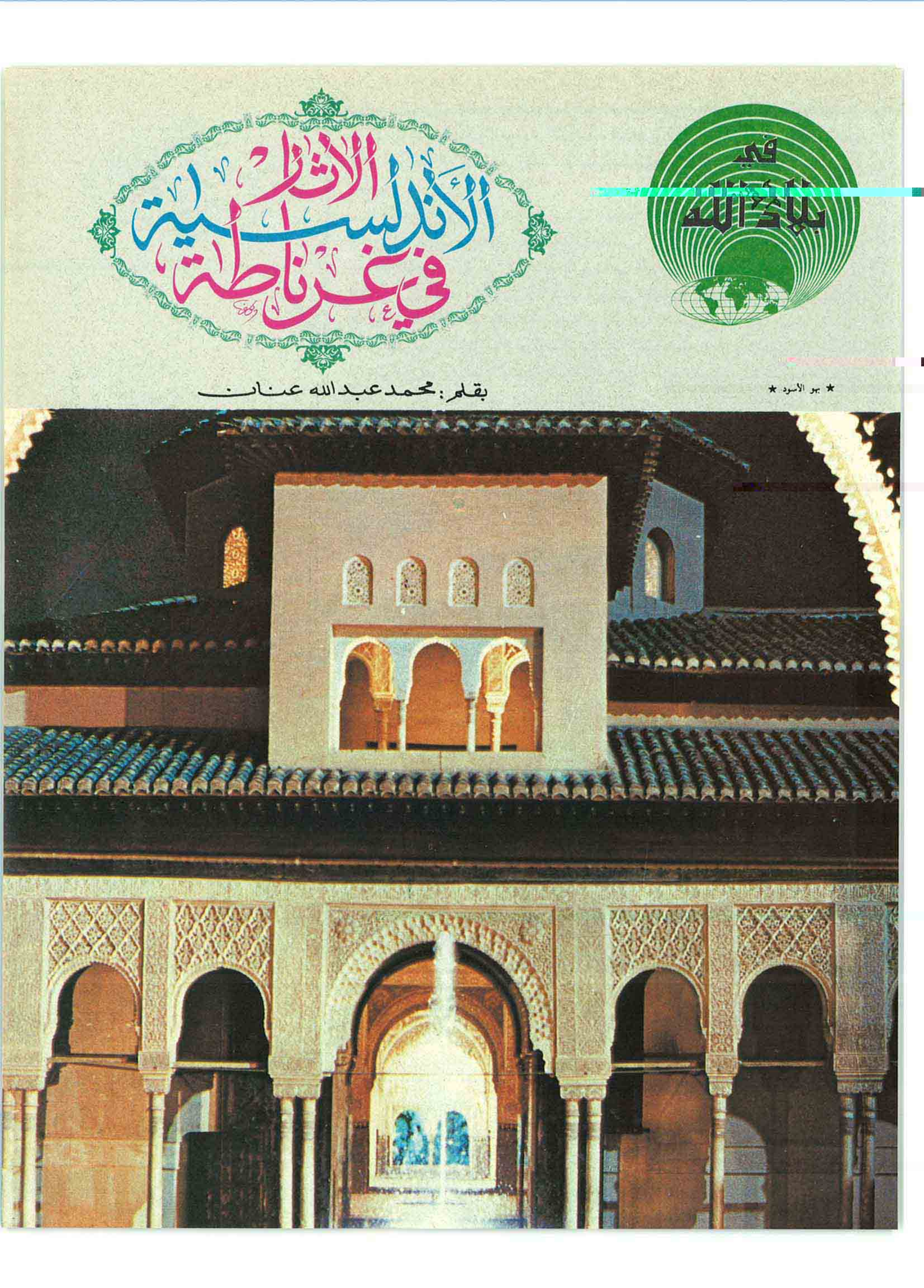
★ ★ ★

لٰكنمـا الليـلُ انـبرىٰ بشراسـة
متشـبِّثاً لا يبتغـي الإذعـانا
حَمِـيَ الـوطيسُ وكلُّ حـزب يبتغـي
إحـراز نصر، أو يلـوذ مـكانا[2]
وجـرى القتـالُ على أشـد ضراوة:
النـورُ أخلصَ، والـظلامُ تفـانى
فـإذا حليفُ الفجـر يسرع خَـطْوَه
نحـو الـوغىٰ ليحـاربَ (الـطغيانا)[3]
لـمَّا استغاث بـدتْ تصُـبُّ شـعاعها
ومضـتْ تُهيـئُ جنـدها الشـجعانا
ألقـتْ خيـوط قتـالها حـتى إذا
وضـح النهـارُ وبـيَّنَ الأركانـا..
ولَّى الـظلام يجـر خلفَ ذيـوله
(أشـلاءه) وكأنـه مـا كانـا
وتعـانق الإثنـان والشـمس ازدهـتْ
وبـدتْ معـطَّرةً تـذوبُ حنـانا[4]



الهوامش

(١) قدمتُ: كنايةٌ عن الفجر.
(٢) كل حزب: شبّه النور والظلام بفئتين تقْتتلان؛ إحداهما على الحق، والأخرى على الباطل، وكلٌّ منهما تبغي النصر على الأخرى.
(٣) حليف الفجر: يقصد الشمس، وقد هبَّت لنجدة الفجر ضد الظلام.
(٤) الاثنان: الفجر والشمس. همزة القطع في (الاثنان) للضرورة الشعْرية.


في بلاد الله
الآثار الأندلسية في غرناطة
بقلم: محمد عبد الله عنان
★ بهو الأسود ★




**كانت غرناطة آخر القواعد الأندلسية الذاهبة استولى عليها الإسبان في سنة ١٤٩٢م ، بعد صراع طويل الأمد ، وانتهت بسقوطها حياة الدولة الإسلامية في إسبانيا .**

ولذلك فإن غرناطة ، بالرغم مما حدث في خططها الإسلامية من تغييرات كبيرة ، ما تزال تبدو أكثر القواعد الأندلسية القديمة احتفاظاً بطابعها الأندلسي . وأشد ما يبدو هذا الطابع **في أحياء غرناطة القديمة** ، ولا سيما حيّها الشهير المسمى **بحي البيازين** ، فهو لا يزال يحتفظ بخططه ودروبه الإسلامية ، وبكثير من منازله الأثرية الأندلسية ، **وحي القيسرية** الذي جددت دروبه الضيقة على نمط **القيسرية الغرناطية القديمة ، وميدان باب الرملة** الذي ما زال يحتل موقعه القديم . وإنك لتشعر شعوراً عميقاً خلال تجوالك بأحياء غرناطة ومنشآتها ومعاهدها بما يتحلى به الشعب الغرناطي من كثير من العوائد والتقاليد العربية والإسلامية ، التي كان يتحلى بها الشعب الأندلسي الذاهب . ويبدو ذلك واضحاً في غرناطة وشعبها أكثر مما يبدو في أية مدينة أندلسية أخرى .

★ منظر عام لمدينة غرناطة ★

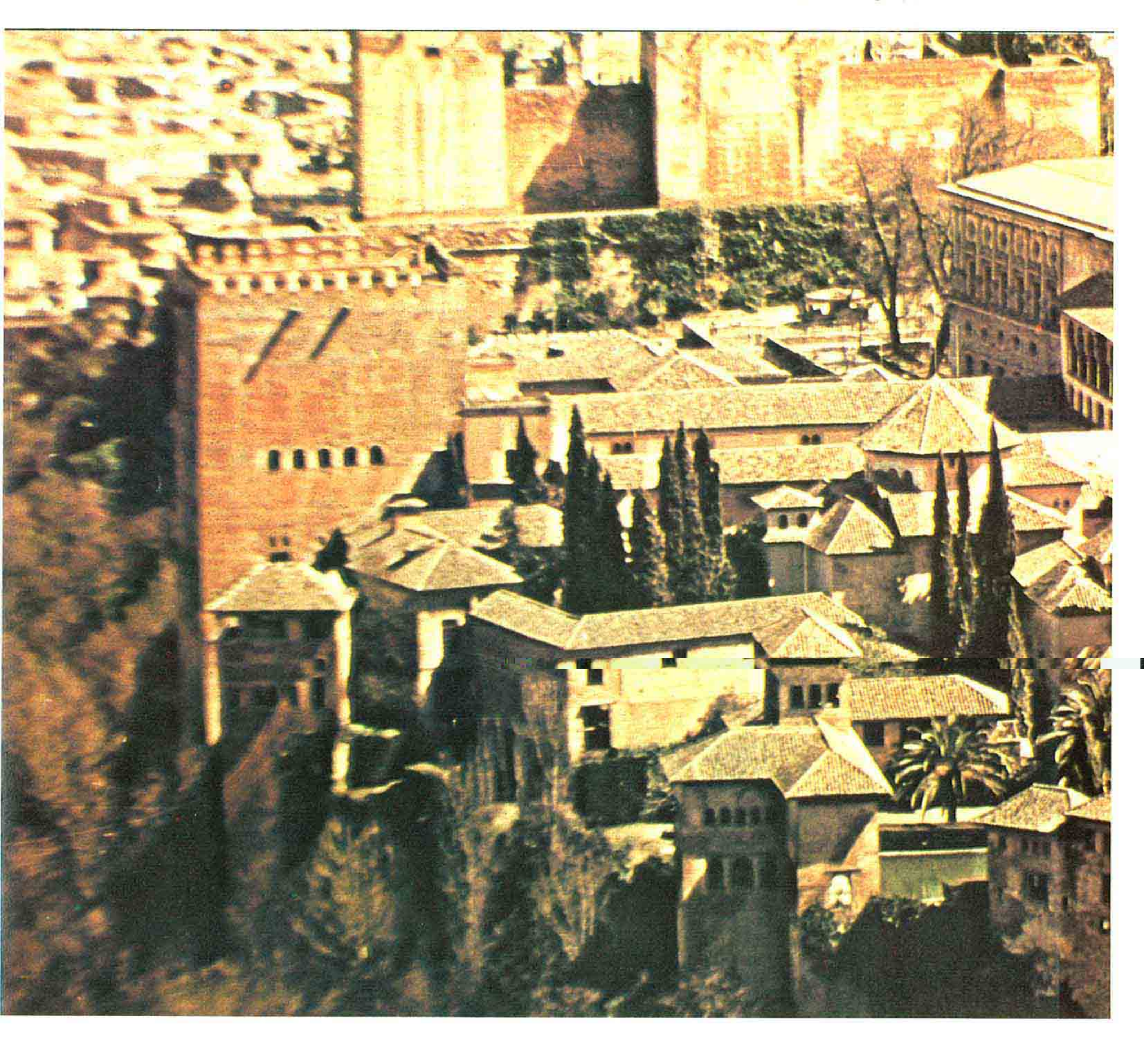
**على أن غرناطة تشتهر بنوع خاص في عالم السياحة والآثار، بتلك المجموعة الأثرية الرائعة من الصروح الأندلسية التي تعرف باسم الحمراء، وهو الذي حرفه الإسبان إلى اسم** Alhambra .

ويطلق اسم الحمراء على بقايا المدينة الملوكية التي أنشأها **بنو نصر** ملوك غرناطة، فوق الهضبة التي تقع شمال شرقي المدينة، ويحدها من الغرب نهر حدرّة فرع نهر شنيل.

وكانت الحمراء قبل قيام هذه المنشآت الملوكية الضخمة، قصبة أو قلعة منيعة ترجع إلى القرن الرابع الهجري.

ولما غلب **محمد بن الأحمر النصري** على غرناطة في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، وجعلها قاعدة ملكه، أنشأ داخل أسوار الحمراء قصره، وأنشأ من حوله عدة أبراج لا يزال بعضها قائماً إلى اليوم، وسميت **القصبة الجديدة** بالحمراء طبقاً لاسمها القديم الذي هو أصل التسمية. **ومن الخطأ أن يقال إن اسم الحمراء يرجع إلى لقب منشئها وهو ابن الأحمر، أو إنه يرجع إلى الآجر الأحمر الذي بنيت به الأسوار الخارجية**، ذلك لأنه ثبت أن هذا اللون الأحمر الذي تبدو به الأسوار يرجع إلى العصر الحديث وأنه من صنع الإسبان.

وتتابع ملوك بني نصر في إقامة الأبنية الملوكية داخل القصبة، وأنشأ **السلطان محمد الثالث ابن الأحمر** إلى جوار القصر مسجداً فخماً هو الذي تحتل موقعه اليوم **كنيسة سانتا ماريا**. بيد أن الحمراء تدين بفخامتها وروعتها بالأخص إلى **السلطان يوسف أبي الحجاج**



**الملك الشاعر** ، والفنان الموهوب ، الذي حكم غرناطة في منتصف القرن الرابع عشر الميلادي ، فهو الذي أنشأ معظم الأجنحة والأبهاء الملوكية التي ما زالت تسبغ على الحمراء روعتها وجمالها وهو الذي أغدق عليها روائع الفن والزخرف .

## موقع الحمراء

وموقع الحمراء ذو جمال طبيعي نادر ، فهي تشرف من الشمال والغرب من هضبتها المنيعة الشاهقة على مدينة غرناطة وعلى مرجها الشهير Lavega . وتشرف من الشرق والجنوب على آكام **جبال سيارا نفادا** التي تعرف في العربية **بجبل شلير** أو **جبل الثلج** . ويبلغ طول هذه الهضبة ٧٢٦ متراً وعرضها مائتي متر ، ويحيط بها سور ضخم بقيت منه إلى اليوم أجزاء كبيرة ، وتتخلله عدة أبراج وأبواب منيعة . وأهمها **برج الحراسة** ، **وبرج قمارش** ، **وبرج لقصائل** ، **وبرج الأميرات** ، **وبرج الأميرة** وغيرها .

ويوصل إلى هضبة الحمراء من المدينة في طريق صاعد حتى باب القصبة العمومي المسمى **باب الرمان** P. de Granadas . وهو ليس من أبواب الحمراء الأصلية ، ولكنه أنشئ أيام **الإمبراطور شرلكان** . وهو عبارة عن عقد حجري ضخم ، وقد نصبت في أعلاه ثلاث رمانات على هيئة مثلث ، وهو شعار غرناطة المشتق من اسمها الروماني Granada ومعناه الرمان .

وتبدو من وراء باب الرمان غابة رائعة تسحرك بأشجارها الباسقة ، وخرير الماء المندفق في جوانبها ، وشدو البلابل التي تملأ أغصانها . ويفضي أحد طرقها ، وهو الأيسر إلى الباب المسمى « **باب الشريعة** » وهو مدخل الحمراء الرئيسي وهو من إنشاء السلطان **يوسف**

★ برج الأميرات ★

★ نافورة وحدائق ★



**أبي الحجاج** حسبما هو مدون في لوحة إنشائه .

ووراء باب الشريعة مجاز يفضي إلى درب صغير يتجه غرباً ، ثم يتجه شمالا . وفي شمال هذا الدرب الصاعد يطالعك ميدان شاسع يطلق عليه « **ميدان الاجباب** » Plaza de los Aljibes ومنه ترى لأول مرة أهم مجموعة من الصروح والأماكن الأثرية التي تضمها قصبة الحمراء .

فإلى يمينك ترى القصر الذي أنشأه الإمبراطور شرلكان في جنوب قصر الحمراء ، وإلى يسارك ترى الساحة التي يقع في نهايتها **برج الحراسة الضخم** Torre de la Vela وهو أعظم أبراج الحمراء . وترى أمامك **باب قصر الحمراء** ، وهو الذي يسميه الإسبان « **القصر العربي** » Palacio Arabe .

إن قصر الحمراء هو مقصد الرواد من سائر أنحاء الأرض ، وهو خاتمة المطاف لرواد إسبانيا ورواد الأندلس . . وهو بقية فقط من القصر الملكي الكبير ، ذلك لأن الإسبان هدموا منه نحو نصفه . وهو الجزء الذي كان يعرف بقصر الشتاء ، وأقيم مكانه قصر الإمبراطور شرلكان على طراز **الكلوزيوم الروماني** . وهو اليوم في حالة خربة .

على أن هذا الجزء الذي بقي من قصر الحمراء هو بلا مراء أعظم وأروع الآثار الأندلسية الباقية ، كما أنه يعتبر من أروع الآثار الإسلامية التي أبقت عليها حوادث الزمن . وهو يبدو بعقوده وسقوفه ذات الزخارف البديعة ، وأعمدته الرخامية الرشيقة وأناقته المتناهية ، من أجمل ما تقع عليه العين من الصروح الأثرية . وهو مشرق منير يغمره الضوء والهواء . بيد أنه مما يسترعي النظر أن هذا الإشراق تطبعه مسحة من الكآبة والأسى ، يحس بها المتأمل في جنباته الصامتة ، ويذكي هذا الشعور في نفسه شعار بني نصر الفياض بالنبوءة والنذر ، والمنقوش

★ قاعة السفراء ★



حوله في كل مكان ، وهو : « ولا غالب إلا الله » .

## جناح قمارش

ويضم قصر الحمراء جناحين كبيرين من الأبنية ، الأول **جناح قمارش** ، وهو يضم **قاعة السفراء** أعظم وأفخم أبهاء الحمراء كلها ، وهي عبارة عن بهو مستطيل فخم تظلله قبة يبلغ ارتفاعها ثلاثة وعشرون متراً . وفي هذا البهو كان يعقد **مجلس العرش** ، ويعلو بهو السفراء برج قمارش في مثل مساحته ، وهو من أعظم أبراج الحمراء .

ويجاوره **فناء الريحان** أو **فناء البركة** ، وهو عبارة عن صحن كبير مستطيل تتوسطه بركة من الماء تظللها أشجار الريحان ليطابق الاسم المسمى . وتقع شرقي فناء الريحان قاعة صغيرة عرفت **بقاعة الأختين** لأن أرضها تحتوي على قطعتين متساويتين من الرخام ، فريدتين في ضخامة الحجم .

## جناح الأسود

والثاني هو **جناح الأسود** ، وهو الذي يسبغ على الحمراء أكبر قسط من الروعة والبهاء وهو من إنشاء **السلطان الغني بالله** المتوفي سنة ١٣٩١ م .

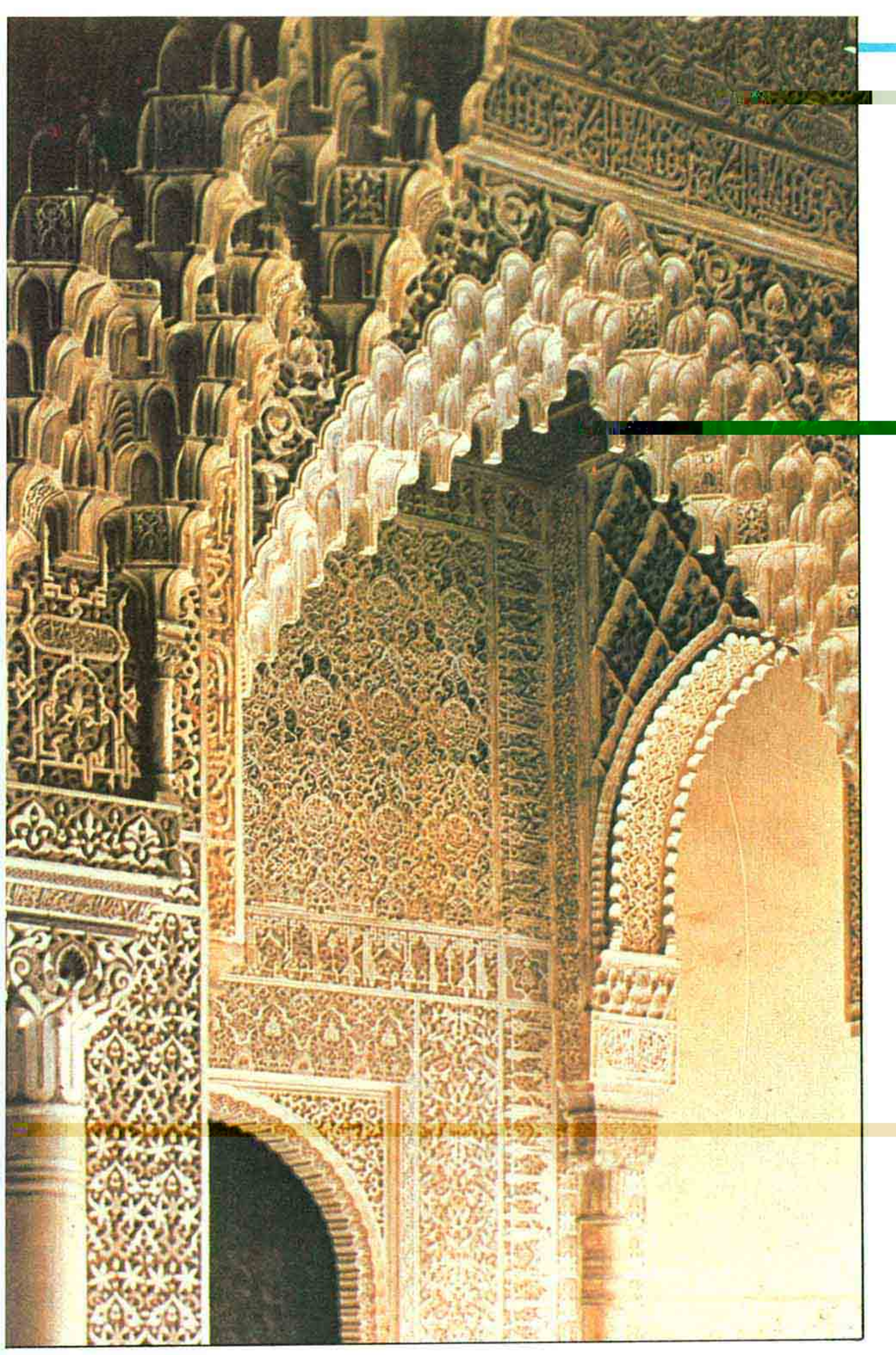
ويشتمل هذا الجناح أولا على **بهو الأسود** أو كورة السباع ، وهو عبارة عن فناء مستطيل مكشوف طوله ٣٥ متراً ، وعرضه ٢٠ يحيط به من الجوانب الأربعة مشرفيات أو أروقة ذات عقود تحملها أعمدة صغيرة من الرخام الأبيض متناهية في الجمال والرشاقة ، وفي وسط كل ضلع من أضلاع المستطيل قبة صغيرة تقابل نظيرتها في الضلع المقابل .

وفي وسط هذا الفناء الساحر **نافورة الأسود الشهيرة** ، وهي التي أسبغت عليه اسمه ، وهي عبارة عن نافورة ماء يحمل حوضها المرمري المستدير الضخم أثنا عشر أسداً صفت على شكل دائرة ، ونحتت من الرخام الأبيض الذي اسمر بمضي الزمن ، وهي تنفث الماء من أفواهها على نحو ما كانت أيام المسلمين .

وفي الناحية الجنوبية من بهو الأسود يوجد مدخل **قاعة بني سراج** ، وهو اسم الأسرة الغرناطية الشهيرة التي لعبت دوراً عظيماً في حوادث غرناطة الأخيرة ، وهي من أفخم قاعات الحمراء ، وتمتاز قبتها العالية بنقوشها الجصية الرائعة .

وفي الناحية الشرقية من فناء الأسود توجد **قاعة الملوك** أو قاعة العدل ، ومدخلها عقد بديع مثلث الجوانب .

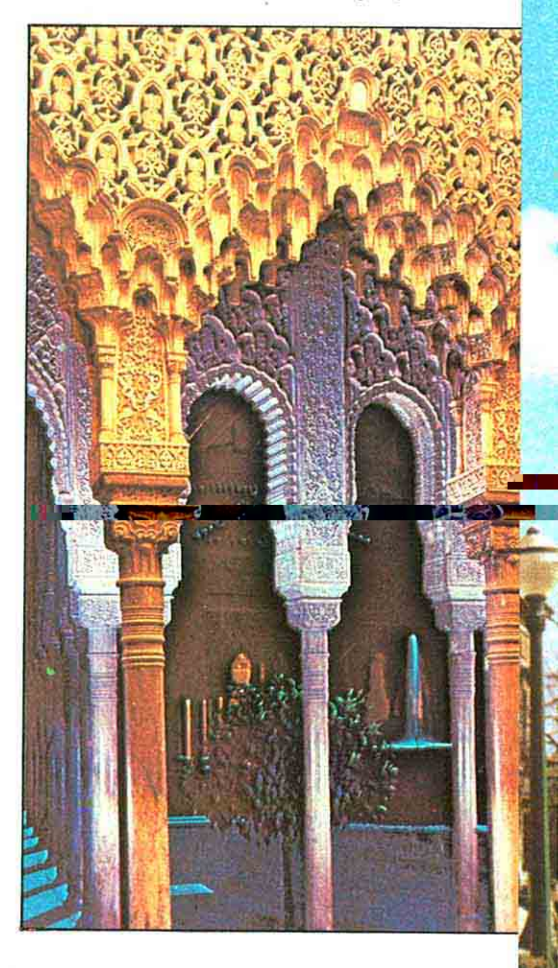
ولا يتسع المقام للتحدث عن **الزخارف والنقوش الرائعة** التي يزدان بها كل جزء من أبهاء الحمراء ، بيد أنه مما يلفت النظر أن هذه النقوش يتخللها إلى جانب أسماء بعض ملوك بني نصر ، شعارهم الشهير في كل مكان وهو « **ولا غالب إلا الله** » .



★ قطاع يوضح روعة
النقش العربي الإسلامي ★

★ قاعة «أرابانز» ★

★ قطاع آخر من النقش الإسلامي ★





## الطابق الأسفل

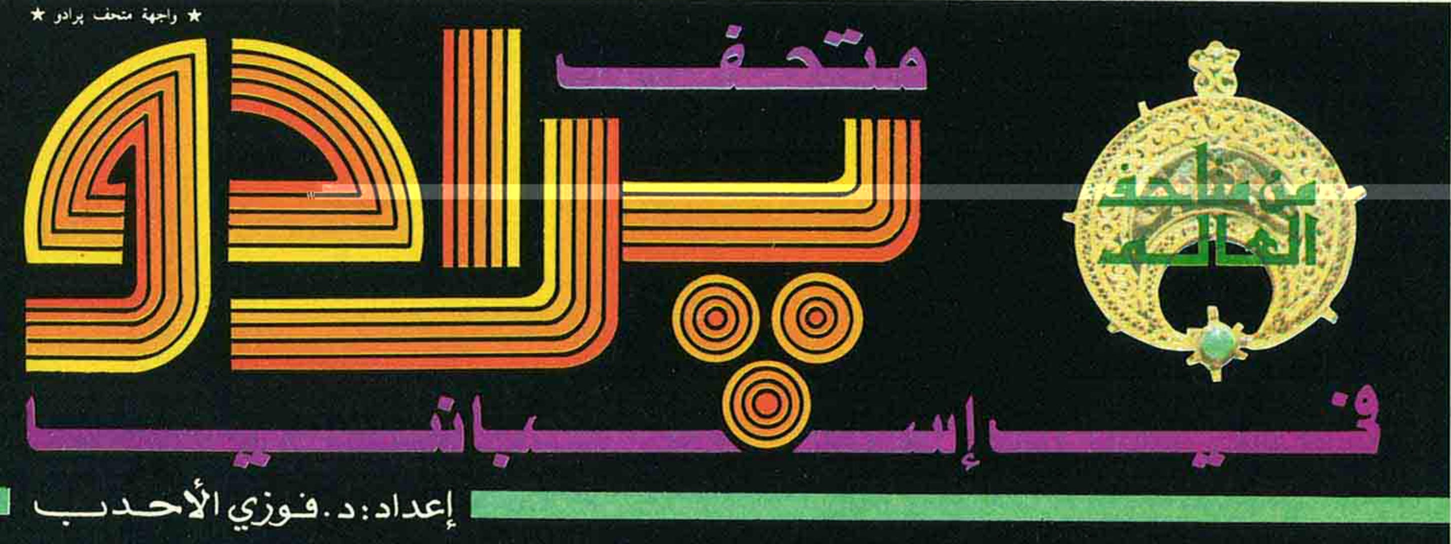
ويوجد في الطابق الأسفل من القصر بهو اللندراخا ، وإلى جانبه مجموعة من الحمامات الملكية ، وهي تدل بتخطيطها ، وأحواضها المرمرية ، وقنواتها ومصارفها على مبلغ ما انتهت إليه الحياة الملوكية في هذه العصور من النعماء والترف .

وهنالك على مقربة من قصر الحمراء ، صرح أندلسي آخر يقع في ركن منعزل من الهضبة فوق ربوة عالية تقع شمالي الحمراء ، وهو **قصر جنة العريف** الذي يعرفه الإسبان باسم EL Generalife .. وهو عبارة عن صرح أنيق المنظر ، قد اختلطت أروقته العربية السفلى بما أنشأه الملوك الإسبان فوقها من أبنية دخيلة . وقد كان هذا القصر الصغير الفخم ، فيما يبدو ، مصيفاً أو متنزهاً لسلاطين غرناطة يؤمونه للاستجمام والراحة ، والاستمتاع بجمال موقعه ، وروعة المناظر الطبيعية التي تحيط به .

هذا وتوجد في ضاحية غرناطة المساة **أرمليا** بقية صغيرة من القصر المعروف **بقصر « السيد »** هي عبارة عن بهو مربع فوقه قبة بديعة الزخرف ، وهو من آثار عصر الموحدين . ويعرفه الإسبان باسم **قصر شنيل** Alcazar Genil لوقوعه على مقربة من النهر .

**وتوجد أخيراً في متحف غرناطة طائفة كبيرة من العقود واللوحات الرخامية والنقوش والزخارف التي جمعت من أنقاض الصروح الغرناطية الإسلامية ، وهو من أغنى المتاحف الإسبانية بالتحف والآثار الأندلسية .**

★ واجهة متحف برادو ★




# متحف برادو في إسبانيا

إعداد: د. فوزي الأحدب



★ ( سقوط الثلج ) _ بريشة غويا ★

## ● تاريخ متحف (پرادو) ●

يحتوي متحف (**پـرادو**) Prado على مجموعات مشهورة من اللوحات الزيتية والرسوم للفنانين الإسبان وغيرهم من المشاهير في عالم الفن.

تم بناء هذا المتحف حسب التصاميم التي وضعها **المهندس (خوان دي فيلانوفا)** سنة ١٧٨٥م، **وكان المتحف مخصصاً أساساً ليكون متحفاً للعلوم الطبيعية**.

وقد بني على شكل متوازي مستطيلات مؤلف من طابقين.

وتتألف الواجهة الحالية للمتحف من شرفة خارجية مزدوجة Gallary ذات طراز معماري إغريقي قديم Doric.

وللمتحف **بوابة ضخمة** تحف بها ستة أعمدة، وفوق البوابة **برج مستطيل** الشكل تزين بالتماثيل النافرة. كما زين البناء بأعمدة ذات تيجان، وتماثيل وضعت في كوى (ج: كوة) خارجية في واجهة المبنى. ودشن المتحف سنة ١٨١٩م، بعد أن أعيد ترميمه، في **عهد فرناندو السابع** Fernando 7.

يحتوي المتحف على مجموعة من اللوحات النادرة كانت تملكها العائلة المالكة، **ويبلغ عدد هذه اللوحات (٣١١) لوحة لمشاهير الفنانين الإسبان**، ثم تم زيادة عدد اللوحات بإضافة لوحات من **المدرسة الفلمنكية** Flemish **والإيطالية**، ووصل عدد اللوحات إلى **(٥٢١) لوحة** سنة ١٨٢١م. وفي سنة ١٨٥٠م، زاد عدد اللوحات على ألف لوحة. ومن الجدير بالذكر أن اسم المتحف كان في السابق (**المتحف الملكي**)، وقد تغير إلى الاسم الحالي (**پرادو**) عندما عزلت **إيزابيل الثانية** Isabel 2 سنة ١٨٦٨م.

ويبدو لنا أن أغلب اللوحات المعروضة في المتحف كانت أساساً في **الأديرة والكنائس**، ولذلك فهي تصور موضوعات تتعلق بالمعتقدات المسيحية، أو من اللوحات التي تمثل الملوك ورجال البلاط.

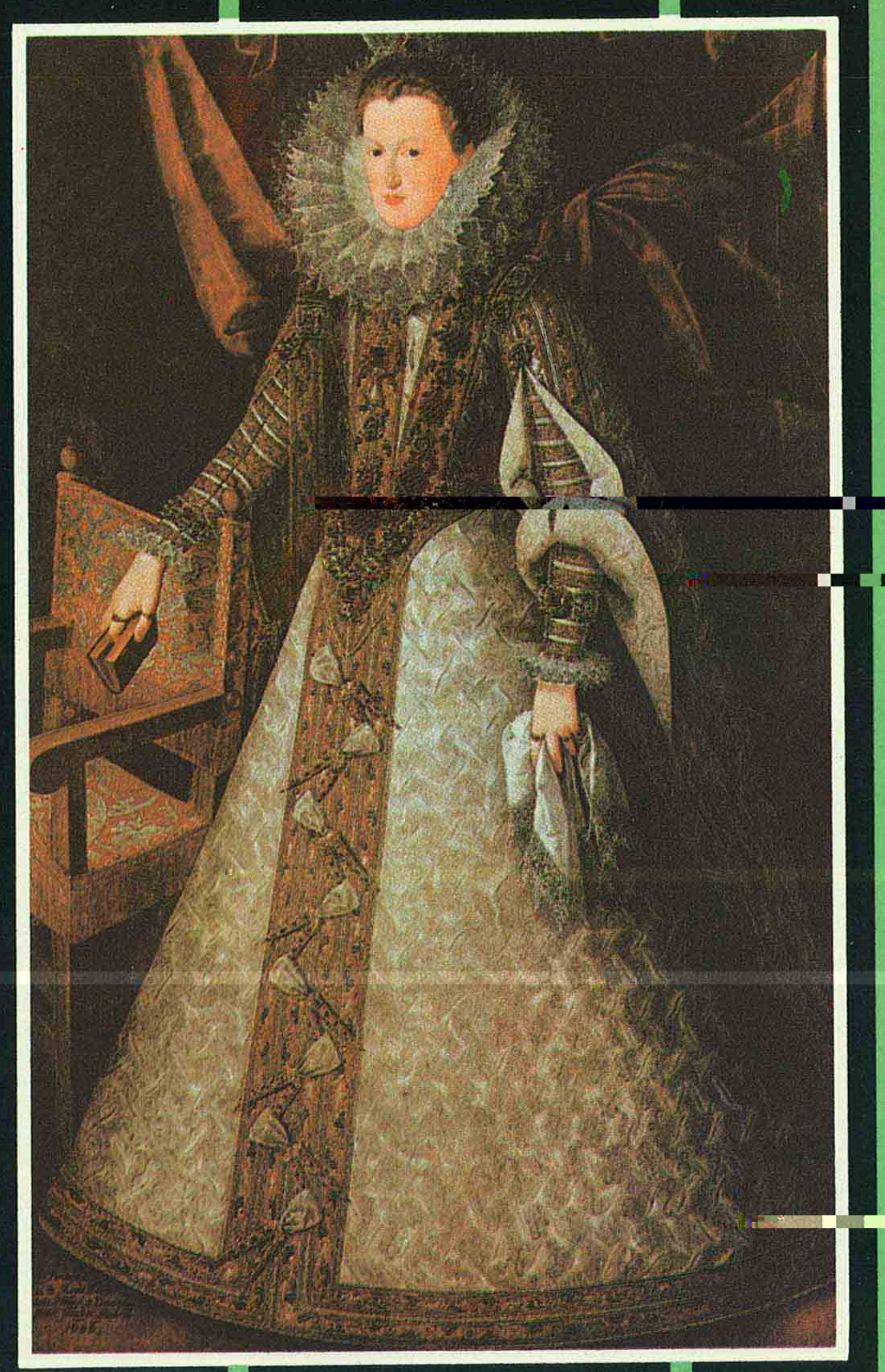
وقد تعاقب على إدارة المتحف أشخاص كانوا من العائلة المالكة في بداية الأمر ثم من الفنانين. وفي مطلع القرن العشرين كان محافظ المتحف هو **الفنان الإسباني (خوزيه ڤيلغاس)** الذي قام بإعادة تنظيم المتحف. وتغير الأمر سنة ١٩١٢م، عندما عهد بالأمر إلى لجنة كان من أهدافها الإشراف على المتحف.

وفيما بين ١٩١٤م، و ١٩٢٠م، تمت توسعة المتحف الذي بدأ يغص بنفائس المعروضات، فأضيفت إليه أجنحة جديدة للعرض. وعندما بدأت **الحرب الأهلية الإسبانية عين الفنان (بيكاسو)** محافظاً للمتحف ولكنه لم يتمكن _ بسبب الظروف الخاصة في ذلك الوقت _ من تقلد أعباء المنصب الذي أوكل إليه. وأغلق المتحف سنة ١٩٣٦م، بسبب الحرب، ونقلت محتوياته إلى (**ڤالانسية**) ثم إلى (**كاتالونية**)، ووضعت بعد ذلك تحت حراسة **عصبة**

★ الأمير بالتهازار كارلوس ـ بريشة ڤيلا سكيز ★



★ الملكة دونا مارغريتا _ بريشة دي لاكروز ★



**الأمم** في جنيف حتى سنة **١٩٣٩ م**، ثم أعيدت من جديد إلى العاصمة (**مدريد**). وأعيد تنظيم المتحف من جديد بإشراف **الفنان (الفارس دي سوتومايور)**، واتخذت كافة الاحتياطات والإجراءات لوقاية المتحف من التدمير أو السرقة، وجهز المتحف بمواد غير قابلة للاحتراق خوفاً من أن تدمر النار تلك النفائس.

## ● محتويات المتحف ●

يحتوي متحف (پرادو) على أكمل المجموعات الفنية في العالم. **ويبلغ عدد الأعمال الفنية المعروضة فيه أكثر من ثلاثة آلاف لوحة لمشاهير فناني العالم**. كما أن مجموعته من **المنحوتات** تزيد عن أربعمائة قطعة. وهنالك أشياء نفيسة جداً مثل (**كنز دوفين**) الذي ورثه **فيليب الخامس** من والده (**غراند دوفين دو فرانس**)، ويحتوي الكنز على مجموعات من الصيني (**البورسلين**) النادرة جداً، والكريستال والحلي الذهبية، والأشياء الدقيقة، والسجاد، والأحجار الكريمة التي لا تقدر بثمن.

وفي المتحف لوحات من جميع أنحاء العالم الأوروبي، منها (٨٣) لوحة للفنان (**روبنز**)، و(٤٠) لوحة للفنان

★ (الغُزَّل)، أي النساء اللواتي يقمن بعملية النسيج ـ بريشة فيلا سكيز ★



(بروغهيل)، و (٣٦) لوحة للفنان (تيتيان)، و (١٤) لوحة للفنان (فيرونيز)، و (٦) لوحات و (٤٠) رسماً للفنان (هايرنموس بوش)، ومن أعمال الرسامين الإسبان يكفينا أن نذكر أنه يوجد في المتحف (٥٠) عملاً من أعمال (فيلاسكيز)، و (٥٠) لوحة للفنان (ريبيرا)، و (٤٠) لوحة للفنان (موريللو)، و (٣٣) لوحة للفنان (إل غريغو)، وما لا يقل عن (١١٤) لوحة وخمسين رسماً للفنان (غويا) Goya.

ويمكن للمشاهد أن يرى مختلف مدارس الرسم ممثلة في المتحف كالمدرسة الإسبانية، والإيطالية، والفلمنكية، والفرنسية، والألمانية، والهولندية، والإنكليزية. لذلك فإن زيارة هذا المتحف تمكن المشاهد من تتبع تاريخ الفن وأصوله في أوروبا.

لقد كانت أعمال فناني البلاط الإسباني هي النواة الأولى في تشكيل مجموعات هذا المتحف، وهي لوحات رسم فيها الملوك والأمراء والوزراء ورجال الدولة من عهد فيليب الثاني وحتى كارلوس الرابع، يضاف إلى ذلك أعمال فنية من القرن السابع عشر. وأضيفت إلى المتحف محتويات متحف سابق هو (متحف ترينداد)، وذلك في منتصف القرن التاسع عشر. وفي سنة ١٩٤٦م، أضيفت رسوم ولوحات رومانسكية Romanesque. وفي المراحل الأخيرة من تطور المتحف أضيفت مجموعات أراغونية وكاتلانية وفالانسية، وكذلك لوحات من الطراز (الباروكي) من قرطبة وغرناطة وإشبيلية وفالانسية مما زاد هذا المتحف غنىً.

وأقدم اللوحات التي يحتويها المتحف هي اللوحات الجصية الجدارية التي يظهر فيها الفن البيزنطي والشرقي.

## ● بعض مشاهير الفنانين الإسبان ●

يضم المتحف لوحات زيتية لمشاهير الفنانين الإسبان نذكر بعضاً منهم هنا وباختصار شديد:

**خوان دي خوانس**: فنان من (فالانسية)، ولد سنة ١٥٢٣م، وتوفي سنة ١٥٧٩م. كان والده فناناً أيضاً. تأثر إلى حد بعيد بالفنان (رفائيل) وأطلق عليه لقب (رفائيل الثاني). ويبدو أن

هذا الفنان قد درس فن الرسم في إيطاليا، **وتأثر بالمدرسة الإيطالية**. وتظهر لوحاته وهي تشع بالسلام والدعة.

**خوان بانتوخا دي لاكروس**: ولد سنة ١٥٥٣م، وتوفي سنة ١٦٠٨م. كان رساماً للبلاط في عهد فيليب الثاني، وفيليب الثالث، وللوحاته قيمة تاريخية كبيرة لأنها تصور حياة البلاط وشخصياته في تلك الفترة.

**ريبيرا**: من المعروف أن (**خوزيه ريبيرا**)، ولد في (**فالانسية**)، ولكن تاريخ ولادته غير معروف على وجه التحديد، لكنه يقع بين ١٥٨٨م، و ١٥٩١م. كان من أسرة متواضعة الحال، وكان والده جندياً. عاش الفنان فترة في إيطاليا واتخذ لقب (**الإسباني الصغير**) اسماً فنياً عرف به. عاش في الفترة الأولى من حياته في إيطاليا حياة بوهيمية مليئة بالمصاعب. ثم تزوج (**كتالينا آزولينو**) وهي ابنة رسام. وبدأت الحياة تبتسم له، وبدأ نجمه في الصعود عندما بدأ يرسم للكنائس والأديرة.

**لويس دي موراليس**: ولد سنة ١٥٢٠م، وتوفي سنة ١٥٨٦م. له أعمال فنية كثيرة يتميّز أغلبها بالطابع الديني.

**پيدرو بيروغويت**: لا يعرف تاريخ مولده على التحديد. ولد في قرية في مقاطعة (**بالانسية**). وعاش عدة سنوات في إيطاليا حيث قام بتزيين **قصر (دوق أوربينو)**. وقام بأداء بعض اللوحات الفنية في **كاتدرائية طليطلة**. توفي سنة ١٥٠٤م، لكن اسمه عاش من خلال أعماله الفنية وكذلك أعمال ابنه (**ألفونسو**). ويمتزج الفن الفلمنكي والإيطالي في أعماله.

**فيلاسكيز**: يعتبر (**فيلاسكيز**) واحداً من أعظم الفنانين. ولد في **إشبيلية** من عائلة نبيلة سنة ١٥٩٩م؛ درس **الأدب اللاتيني والفلسفة** ثم هجرهما، واتجه إلى **الرسم** ليعبِّر فيه عن ذاته. واستطاع سنة ١٦٢٣م، عندما ذهب إلى **مدريد** أن يدخل في خدمة **لويس الرابع**، ثم أصبح بعد



★ الدفاع عن (قادس) ــ بريشة زورباران ★

ذلك رساماً للبلاط الملكي . وتعرف بالفنان الشهير ( **روبنز** ) الذي حضر إلى مدريد في بعثة دبلوماسية . وأعجب كل منهما بالآخر وأصبحا صديقين حميمين . وقد تأثر ( ڤيلاسكيز ) بأسلوب صديقه في بعض لوحاته ، كما تأثر بالفن الإيطالي عندما زار إيطاليا بين عامي ١٦٢٩م ، و ١٦٣١م ، وأعجب بأعمال ( **رفائيل** ) و ( **ميشيل آنجلو** ) .

**زورباران** : ولد ( **فرانسيسكو زورباران** ) حوالي سنة ١٥٩٨م ، **وتوفي في مدريد** سنة ١٦٦٤م ، وهو أحد عمالقة الفن الإسباني . كان ابناً لعائلة ريفية غنية ولا نعرف عن طفولته وحياته إلا القليل . ولكن أعماله الفنية خلدت اسمه .

★ ★ ★

وبعد ، فهذا قليل من كثير ، والقائمة طويلة جداً ولنا عودة إلى موضوع المدرسة الإسبانية .



★ (نزهة الصيد) ـ بريشة جويا ★


الحسيني




د. حسين مؤنس



الدكتور حسين مؤنس ، رائد من رواد ثقافتنا العربية الحديثة ، وعلم من أعلام التاريخ العربي والإسلامي ، وهو أحد الثقات في تاريخ الحضارة فضلاً عن كونه جامعاً بين الأستاذ الجامعي ، والناقد الأدبي ، والكاتب الصحفي ، والأديب القاص ، والمترجم من العديد من اللغات مثل .. الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية ، وهو أحد الرواد الذين تخرج على أيديهم جيل وراء جيل .

كان لقاؤنا هذا ونحن على مشارف قرن جديد من قرون الإسلام ، إنه القرن الخامس عشر للهجرة ، الذي نسأل الله معه أن يمضي بالإسلام والمسلمين على خير ونعمة وسلام ، وأن يكون صفحة جديدة وخالدة في إعلاء شأن الدين الإسلامي ، والفكر العربي ، وتراثنا المجيد .

# التاريخ العربي والحضارة الإسلامية

## ●● نحن المؤرخين في حاجة إلى جهات إنفاق سخية تعطينا المال والحرية ، لكي نكتب تاريخ العرب والإسلام كتابة حق وصدق

### البدايات

**●● سألناه : كيف كانت البدايات .. البداية في الحياة ، والبداية في العلم ، والبداية في العمل ؟**

● « قبل أن أنتهي من دراستي الثانوية ، قررت أن أكون مؤرخاً ، وكنت مولعاً بقراءة كتب التاريخ والقصص التاريخي ، وخاصة تاريخ العرب والإسلام ، وعلى الفور التحقت بكلية الآداب ، قسم التاريخ ، حتى تخرجت في الجامعة المصرية عام ١٩٣٥ م .

ولم تجد دفعتنا في ذلك الحين الوظائف الملائمة ، خاصة لمن تخرجوا في قسم التاريخ ، أما أنا فقد عرضوا عليَّ وظيفة متواضعة .. مترجماً من الفرنسية إلى العربية في « **بنك التسليف الزراعي** » وكان مصرفاً دولياً في ذلك الحين ، وكان راتبي ستة جنيهات في الشهر !

عملت بعد ذلك بالصحافة عملاً نظامياً في جريدة « **كوكب الشرق** » وشعرت بمتعة لا آفاق لها ، في هذا العمل الصحفي ، كنت أوزع وقتي على ثلاثة أعمال : الإعداد لرسالة الماجستير في الجامعة ، العمل بالصحافة في جريدة « **كوكب الشرق** » ، الترجمة في « **بنك التسليف الزراعي** » ! » .






# الأندلس موقع أوروبي فأثمر اختلاط العنصرية

●● أي هذه الأعمال الثلاثة كان أحب إلى قلبك وعقلك؟

● «استحوذت الصحافة على قلبي وعقلي، فلم أتركها منذ التحقت بها، فالصحافة كانت مرتبطة بالأدب ارتباطاً وثيقاً، حيث كان كبار المحررين من أمثال **العقاد والمازني وطه حسين ومحمد لطفي جمعة وأحمد حافظ عوض وعبد القادر حمزة** وغيرهم، كانوا أدباء في ذات الوقت، فكانت الصحافة والأدب كأنهما توأم في رحم أم واحدة هي الثقافة!».

●● وأين التاريخ بين الأدب والصحافة، بل أين المؤرخ بعد الصحفي والأديب؟

● «لا.. لا الصحافة قضت على المؤرخ، ولا صرفه الأدب عن دراسة التاريخ، لقد حرصت على المؤرخ في تكويني الثقافي والحضاري، فكنت مؤرخاً بالأصالة وصحفياً وأديباً بالهواية والممارسة، فالتاريخ هو حرفتي وهو... التي، وهو الذي يعطيني شخصيتي في الوطن العربي، وخاصة بعد أن درست في **فرنسا وفي سويسرا**، وحصلت على **درجة الدكتوراه**، بعد أن قمت بإعداد رسالة عن «**سقوط خلافة قرطبة**»، وإن تغيرت آرائي تماماً في هذا الموضوع، حتى أنني الآن أمنع إعادة طبع هذا الكتاب مرة أخرى».

## الاهتمام باللغات

●● واللغات، متى وكيف بدأ اهتمامك بتعلم اللغات؟

● «في أثناء دراستي في **فرنسا وسويسرا**، في تلك الفترة تعلمت ودرست عدداً من اللغات. وزاد اهتمامي بموضوع دراسة اللغات وتعلمها، عندما أحسست في القارة الأوروبية، أن اللغات هي التي تعمل على توسيع آفاق المثقف وتساعد على تكوين شخصيته، وبلورة ثقافته، وعلى ذلك درست **الفرنسية والإسبانية والألمانية**، ثم درست بجامعة زيوريخ **اللاتينية واليونانية**، حتى لقد حفظت من شعر الشاعر الإغريقي القديم **هوميروس** حوالي ألفي بيت من الشعر. إن اللغات تقوي من شخصية المثقف، وتجعل لما يكتبه عمقاً!».

## الجامعة.. والمجتمع

●● لقد جمعت في نشاطك الثقافي بين العمل الجامعي، وبين العمل الثقافي العام، وكنت واحداً من الرواد الذين لم ينغلقوا وراء أسوار الجامعة، بل فتحوا أبواب الجامعة على المجتمع وعلى الحياة، فكيف جمعت بين الجامعة والمجتمع؟

● «هذا بالضبط ما اقتنعت به وظللت أعمل من أجله، الجمع بين الجامعة والمجتمع، فلا خير في علم لا يعود بالنفع على الحياة، ولا خير في جامعة لا تؤدي إلى سعادة المجتمع، وكان رائدي في ذلك **الدكتور طه حسين**، والمؤرخ الكبير الراحل **محمد شفيق غربال**، ولعلي كنت أحاول أن أحذو حذوهما، وعلى ذلك عدت من بعثتي الدراسية في أوروبا، لكي أعمل أستاذاً بكلية الآداب قسم التاريخ، ثم رئيساً للقسم، ثم عيّنت مديراً عاماً للثقافة، فأنشأت «**مشروع الألف كتاب**»، وشاركت في إنشاء «**المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية**»، وكذلك شاركت في تأسيس «**اللجنة القومية لليونسكو**»، وسافرت مرة أخرى إلى إسبانيا، مديراً **لمعهد الدراسات الإسلامية**، وهو المعهد العلمي الوحيد الذي تم إنشاؤه خارج الدول العربية بأموال عربية!

إنه مشروع مصري، وإن شاركت الدول العربية بأموالها في قيامه وفي إنشائه، ولقد ساعدني على إنجاز هذا المشروع الثقافي والحضاري الهام، كل من **الدكتور طه حسين، والأستاذ محمد شفيق غربال**، حتى لقد قمنا ببناء المبنى نفسه، لكي يكون معماراً عربياً إسلامياً أصيلاً، إنه أول مبنى عربي يتم تشييده خارج حدود الدول العربية، بهدف نشر الثقافة العربية الإسلامية، والحفاظ على تراث العرب الإسلامي، وخاصة ما تعلق منه بالحضارة الأندلسية!!».

●● وكذلك مبنى أكاديمية الفنون بروما؟

● «فعلاً، جاء مبنى أكاديمية الفنون بروما، ثمرة من ثمار معهد الدراسات الإسلامية بمدريد، مع اختلاف في رسالة كل منها بطبيعة الحال!».

## أبرز الأعمال

●● من وجهة نظرك الخاصة، ما أهم مؤلفاتك على الإطلاق، وإن جاز إلقاء مثل هذا السؤال، فلماذا هذا المؤلف أو ذاك دون غيره من المؤلفات؟

● «أنا من أولئك الذين يجهدون أنفسهم في التأليف، وتكاد سعادتي لا تعدلها سعادة أخرى إذا ما وجدت مؤلفاً جاداً متقناً، بين يدي، سواء كان لي أو لغيري من المؤلفين، ولذلك أذكر كتابي «**فجر**

# أقام عليه العرب حضارة إسلامية طرازاً ممتازاً من المفكرين والأدباء

الأندلس » الذي يقع في ( ٨٠٠ ) صفحة ، والذي هو ثمرة كفاح استمر حوالي الأربعين عاماً ، كما أذكر كتاب « **تاريخ الفكر الأندلسي** » لمؤلفه الإسباني « **أنخيل بالنسيا** » ، والذي قمت بتنقيحه ، وإضافة الكثير من المراجع العربية إليه ، ويقع هو الآخر في ( ٨٠٠ ) صفحة ، وكذلك كتاب « **تاريخ الجغرافيا والجغرافيين في الأندلس** » ، ثم كتاب « **الحضارة** » الذي قصدت به التعريف بمعنى الحضارة الذي لا يزال غامضاً مبهماً في أذهان الكثيرين ، ثم كتاب « **ابن بطوطة ورحلاته** » ، وكتاب « **تاريخ المغرب والأندلس** » ، وأنا هنا أكتفي بذكر الكتب الكبيرة دون الكتب الأخرى ، وهي كثيرة » .

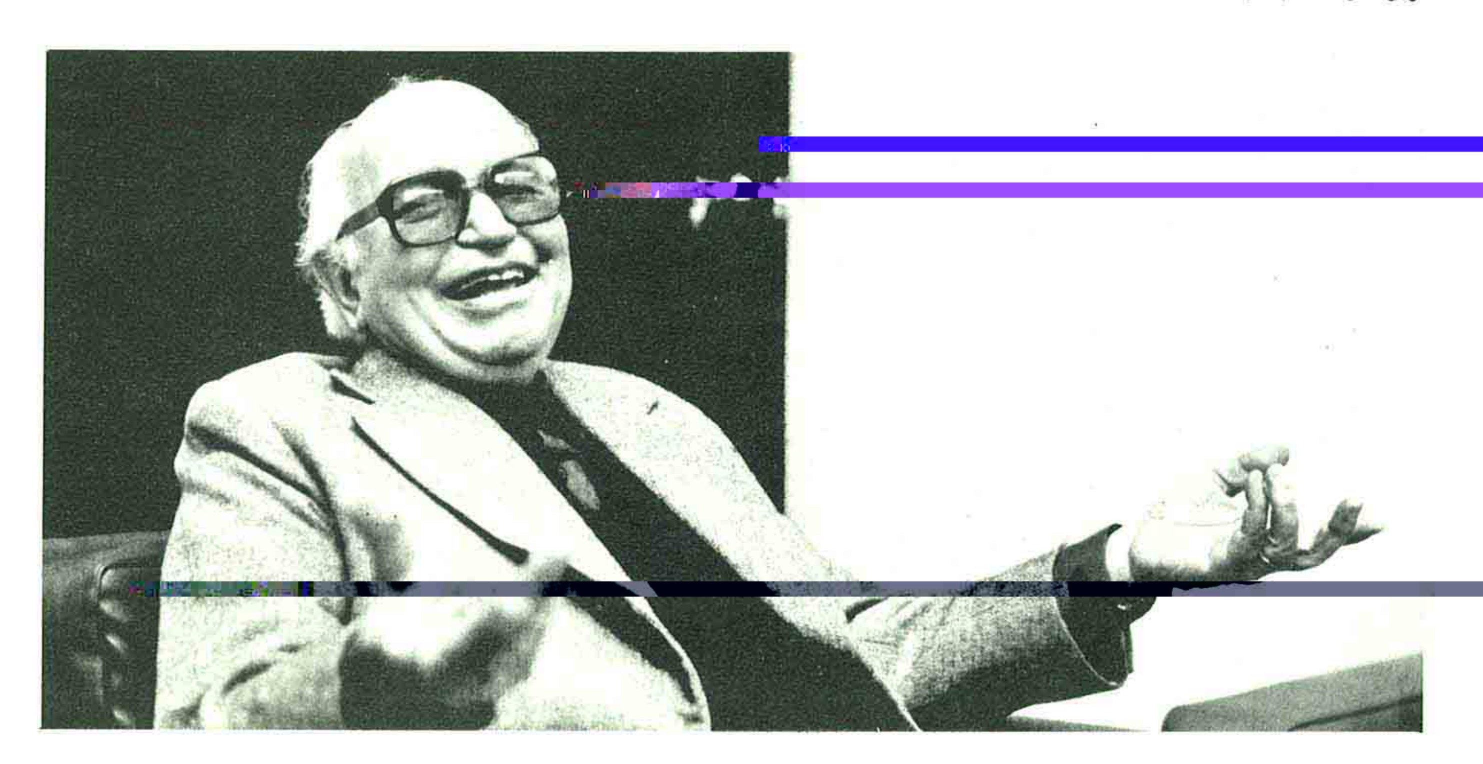
## عاشق أندلسي

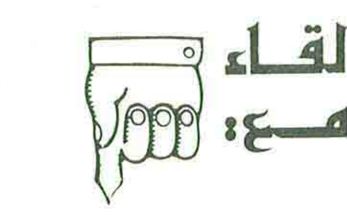
●● وماذا عن الرحالة حسين مؤنس ، أو بالأحرى ، ماذا عن رحلاتك ، وخاصة الأندلسية ، ماذا أعطتك وماذا أعطيتها ؟

● « اخترت الأندلس بحب شديد ، فأنا عاشق أندلسي أو عاشق من عشاق الأندلس ، لم أترك بقعة فيها إلا وزرتها أكثر من مرة ، ففي الشمال زرت **جاليسيا واستورياس** ، ثم **طليطلة ومدريد وسلمنكة** ، **وبرشلونة** ، ثم **قرطبة** ، **وإشبيلية** ، **وغرناطة** ، وكثيراً ما ذهبت إلى **قرطبة** ، حيث كنت أقبع في صحن الجامع ، أتأمل المصلين وهم في طريقهم لإقامة الصلاة ، وكنت أتنزه بين أشجار النارنج ، وقد وضعت في تلك الفترة ، وفي تلك الأمكنة ، التي تعد بالنسبة لي وطناً وموطناً ، كتاباً أعطيته اسماً عربياً تقليدياً ، هو كتاب « **الوسيلة الذهبية في تعليم اللغة العربية للناطقين باللغة الإسبانية** » تأليف الشيخ خادم العلم وأهله ، وراجي عفو ربه وفضله ، **حسين مؤنس** بن محمود المصري الأندلسي » .

●● ولماذا أطلقت على نفسك لقب « الشيخ » ؟

● « لقب الشيخ يعني الأستاذ ، والأستاذ الجليل ، وأنا أستنكر لقب الدكتور ، فالعالم أجل شأناً وأعظم قدراً من الدكتور ، ولا أدري لماذا نطلق لقب دكتور على العالم ، خاصة إذا كنا نفخر بعلمائنا القدامى مثل **أبو الفضل الجيزاوي ، والسمنودي والسناري والدمنهوري** وكلهم أئمة وعلماء ، لماذا إذن نطلق لقب « دكتور » وهو لقب إفرنجي على مشايخنا الأجلاء ، هل نفعل ذلك تمشياً مع العصر ، علينا أن نستبقي الألقاب العربية ، فالحاصل على « الماجستير » هو « العريف » أو المعيد الذي يساعد الشيخ في محافل العلم ، وفي الأزهر بالتحديد كان الأساتذة يحصلون على « الخبز » في مقابل التدريس ، إلا إذا تبرع الطلاب بقروش زهيدة يحصلها العريف لصالح الشيخ . أما لقب الإمام مثلاً « **الإمام**








# كيف يتخلى "الأزهر" بدلاً من لقب "الشيخ"

**الشيخ الشعراوي** » فهو إضافة لا معنى لها ، فيكفي إطلاق لقب الشيخ مثلما كانوا يطلقون على **الشيخ العسقلاني** ، **والشيخ ابن حجر** ، وربما كان هذا هو ما دعاني لتأليف كتاب « **شيوخ العصر بالأندلس** » . » .

## حضارة الأندلس

●● ما على وجه التحديد علامات التأثر والتأثير المتبادلة بين الحضارتين العربية والإسبانية في منطقة الأندلس ؟

● « الأندلس موقع أوروبي أقام عليه العرب حضارة إسلامية ، فالعنصر الأوروبي ، وهو عنصر الأرض والسكان ، هو الذي اختلط بالعنصر العربي الإسلامي ، وهو الفكر والحضارة ، ونتج عن تزاوج العنصرين ، ولادة طراز ممتاز من المفكرين والأدباء ، والمثير حقاً أن كان الأندلس هو الابن الموهوب حقاً في الأسرة العربية الإسلامية رغم صغر سنه بالقياس إلى سائر الأبناء ، فالأندلس تم فتحه بعد مصر بأكثر من قرن من الزمان ، والذي يهمنا من تزاوج هاتين الحضارتين العضيتين ، هو بروز فروع كثيرة من الآداب والفنون ، كالفلسفة وعلم الكلام وتاريخ الأديان والطب والفلك تميزت في العالم أجمع وعلى مستوى كل الحضارات ، فظهر في الأندلس **ابن رشد** ، **وابن طفيل** ، **وابن مسرة** ، **وابن حزم** ، **وابن أحمد الطليطلي** صاحب كتاب « **طبقات الأمم** » الذي أرّخ فيه للإنسانية بأسرها ، بمنهج قوامه الموضوعية العلمية وحدها أو العلم وكفى » .

●● وهل هذا الطراز العربي الإسباني ، لا يزال مستمراً حتى الآن ، أم نستطيع القول بأنها كانت مجرد حضارة غابرة ، مضت إلى حال سبيلها ، ولا سبيل لها إلى العودة من جديد ؟

● « بعد أن ترك العرب الأندلس ، حدث في تلك البلاد فراغ كبير ، وحاولت الحرب الصليبية أن تملأ هذا الفراغ ، فلم تنجح ، وكانت النتيجة الهزيمة والجهل والإنكسار ، وظلت تلك هي المعالم الإسبانية ، حتى بعد أن أصبحت إسبانيا إمبراطورية ، نعم إمبراطورية ولكن بغير فكر ولا ضمير . فلا هي استمرت في الاتجاه العربي ، ولا هي اندمجت في التيار الأوروبي ، ولم تصبح إسبانيا دولة حديثة إلا في القرن السابع عشر للميلاد ، عندما استعادت نفسها مرة أخرى ، وهنا ظهر الأديب الشهير **سرفانتس** الذي تبدو في روايته الشهيرة « **دون كيشوت** » ملامح التأثر بالأدب العربي وخاصة في جانب التهكم والسخرية والنقد اللاذع .

كما ظهر **جيل ١٨٩٨** م ، وهو الجيل الذي برز فيه الفيلسوف **ميجل دي أونامونو** ، والكاتب **أورتيجا أي جاست** ، والشاعر **شادو** والمسرحي **فيديريكو جارثيا لوركا** ، **ولوركا** بالذات هو أكثر شعراء إسبانيا حظوة عند المثقفين العرب ، وذلك لاتصافه بكثير من الطباع العربية الأصيلة ، وليس أدل على ذلك من ترجمة مسرحياته الشعرية إلى العربية مثل « **الزفاف الدامي** » و « **يرما** » و « **الإسكافية العجيبة** » ، ولقد تأثرنا بأعماله في الشعر والمسرح ، أو قل التقينا بها أكثر مما التقينا بأشعار **موليير** أو **شكسبير** » .

●● ولذلك قدمت أكثر مسرحيات لوركا على المسرح العربي في مصر وفي غيرها من الأقطار العربية مثل العراق وسورية والكويت ؟

● « فعلاً ، وأنا أعتز اعتزازاً لا حد له بترجمتي لمسرحيته ( **الزفاف الدامي** ) » .

## تأثير اللغة العربية

●● وهل تركت اللغة العربية آثارها حقاً على اللغة الإسبانية ؟

● « اللغة العربية فعلاً لها آثارها على اللغة الإسبانية ، ولكن تأثير الروح العربي كان أقوى على الروح الإسباني . إن تأثير اللغة العربية لا يتجاوز ١٢ ٪ ، بمعنى أن ١٢ ٪ من مفردات اللغة الإسبانية نجد أنها مفردات عربية ، وحتى هذه النسبة اختفى معظمها الآن ، وذلك لاختفاء المسمى أو المسميات التي كان يطلق عليها هذه المفردات ، وذلك بطبيعة الحال ، نتيجة للتغير الحضاري الذي طرأ على إسبانيا ، ونتيجة لمحاولات « الأوربة » التي اتجهت إليها إسبانيا لكي تنصهر تماماً في البوتقة الأوروبية ، فمثلاً كلمة « **الخبازة** » اختفت لأن شخصية « **الخبازة** » لم يعد لها وجود ، وكذلك كلمة « **طاحونة** » وغيرها من الكلمات » .

## التاريخ .. والحضارة .. والفلسفة

●● التاريخ والحضارة ، هل هما وجهان لمعنى واحد ، وهل يكمل أحدهما الآخر ، وهل يمكن لهما أن يندمجا فيما يمكن تسميته بتاريخ الحضارة ؟

● « الحضارة بالتأكيد مرحلة متطورة على التاريخ ، وبالتالي فإن

# عن أصالته العلمية، ويمنح درجة "الدكتوراة" أو "العالم" أو شهادة "العالمية" بدعوى المعاصرة؟!

دراسة الحضارة تعد بمثابة مرحلة متطورة على دراسة التاريخ ، وعندي أن الحضارة ، هي المعنى الأسمى ، وعلى ذلك فإن دراسة الحضارة هي خلاصة الدراسات جميعاً ، وعلى ذلك يمكننا أن نستبدل كلمة تاريخ الحضارة ، بكلمة حضارة التاريخ . خذ مثلاً كتابي « **معالم تاريخ المغرب والأندلس** » ، إنه كتاب في التاريخ ، لكنني كتبته بمفهوم التاريخ الشامل دون أن أقسم كل جزء من أجزائه على حدة ، تماماً كما تتحدث عن الإنسان أو عن روح هذا الإنسان ، دون أن تتكلم عن أعضاء جسده » .

**●● وهل معنى هذا أنك تكتب فلسفة حضارة أو فلسفة تاريخ ، دون أن تكتب تاريخاً علمياً أو تاريخاً موضوعياً ؟**

● « نحن كمؤرخين لا نستريح إلى استخدام كلمة « **فلسفة** » مع كلمة « **التاريخ** » وإذا كان الفيلسوف الألماني « **هيجل** » هو الذي ابتدع هذا المصطلح ، مصطلح « فلسفة التاريخ » فلقد عاب عليه الفلاسفة المحدثون هذا المصطلح ، وعلى ذلك فلا يمكن أن تصبح « **فلسفة التاريخ** » اسماً لعلم ، لأن المؤرخين جميعاً ليست لهم بالضرورة نظرة خاصة ترفعهم إلى مصاف الفلاسفة ، ولقد عارضت وأنا في الكويت ، فكرة إنشاء « كرسي » في الجامعة لفلسفة التاريخ ، وطالبت بتدعيم قسم « التاريخ البحت » أولا وقبل كل شيء » .

★ د. حسين مؤنس ★



**●● على الرغم من أنك لست ممن يكتفون بتدوين التاريخ ، ولهم نظرة حضارية أعم وأشمل ؟!**

● « ومع هذا أحب أن أسميه « تاريخاً » فقط بغير فلسفة ، لأن الفلسفة شيء مختلف عن التاريخ كل الاختلاف » .

## كتابة التاريخ

**●● هل ترى أن تاريخ العرب القديم والحديث في حاجة إلى إعادة كتابته من جديد ؟**

● « التاريخ له مفهوم واحد ، أما كتابته فهي التي تختلف من أسلوب إلى أسلوب آخر ، ومن شخص إلى شخص آخر ، ومن بلد إلى بلد غيره ، أما « القدامى » فقد كتبوا التاريخ قدر استطاعتهم وبمجهود كبير ، وفقاً لمعارف العصور التي عاشوا فيها ، وأما « المحدثين » فقد حاولوا إعادة كتابة التاريخ ، ولكن محاولاتهم لا تعدو أن تكون بدايات ، وفي تقديري أن تاريخ العرب والإسلام ، ينبغي أن يكتب دفعة واحدة ، كما حدث في كتاب « **تاريخ فرنسا** » الذي يتكون من أجزاء ضخمة وعديدة ، تنضح باستمرار ، ومن حين لآخر ، وكذلك كتاب « **تاريخ الحضارة** » ولما كانت وجهات النظر مجالا للاختلاف ، والاختلاف وجهات النظر وارد من عصر إلى عصر ، فإن أحكام التاريخ ينبغي أن تتجدد من عصر إلى عصر ، حتى لا يتحول التاريخ إلى « **كتلة صماء** » لا حياة فيها ولا نماء .

وكتابة تاريخ العرب والإسلام ، بهذا المفهوم تحتاج إلى حرية ومعرفة بأصول التاريخ ، وقواعد التأريخ ، حتى لا تقف جهة الإنفاق حائلاً دون العلمية والموضوعية ، بدعوى الموافقة على ما يناسبها ، وعدم الموافقة على ما لا ترتاح إليه .

صحيح أن المؤرخ يكتب كما يريد ، ولكن من خلال أسس عامة أولا احترام الإسلام ، وتقدير الصحابة ، وتقييم العروبة ، وتمجيد القيم الإنسانية ، ولقد حاولت شخصياً أن أكتب « **تاريخ الإسلام** » وأنا في « **الكويت** » ثم بعدما عدت إلى مصر ، لكنني كنت أصطدم دوماً بالمعوقات .

نحن المؤرخين في حاجة إلى جهات إنفاق ثرية وسخية ، تعطينا المال وتكفل لنا الحرية ، لكي نعيد كتابة تاريخ العرب والإسلام » .

**●● « مضى العهد الذي كان يظن فيه الناس ، أنه يمكن دراسة تاريخ مصر أو تاريخ العراق أو تاريخ سورية على حدة ، إذ يتحتم على من يريد دراسة تاريخ أي بلد عربي ،**




**أن يبدأ بدراسة تاريخ بلاد الشرق القديم كلها ، ويعرف صلة حضاراته ببعضها ، ويعرف أثر كل منها على الآخر ، ثم يتخصص بعد ذلك في تاريخ البلد الذي يختاره ...» .**

**ما رأيك في هذا القول الذي نادى به المؤرخ الدكتور أحمد فخري ؟**

● « هذا قول صحيح ، لأن كل الدول العربية فضلاً عن الدول الإسلامية صبت حضاراتها في الوعاء الإسلامي ، فإذا نحن لم ندرس الماضي دراسة جيدة ، وإذا لم نربط بين الدول الإسلامية جميعاً ، لما استطعنا أن نقيم الحاضر تقييماً موضوعياً ولا شك عندي في أن الدول العربية جميعاً أمة واحدة ، وهذا المبدأ هو الذي ينبغي أن يقود المؤرخ في كتابته للتاريخ ، فهذا هو مفتاح تاريخنا ، وهو التفسير الطبيعي والمنطقي لهذا التاريخ ، أما الأساسيات فهي « القرآن » و « الحديث » و « اللغة العربية » .

وبهذه المناسبة ، أوشكت على الانتهاء من إعداد « **أطلس تاريخ الإسلام** » بعد أن ظللت أعمل فيه على مدى ست سنوات كاملة ، وقد راعيت فيه كل هذه المفاهيم والأسس مجتمعة » .

## الأدب العربي

**●● أليس الوطن العربي في حاجة ماسة إلى هيئة عليا ، تتولى نشر نماذج من أدب كل دولة عربية ، وتوزيعه على الدول العربية الأخرى ، حتى يتم التفاعل المنشود بين الشعوب العربية جميعاً ؟!**

● « ضروري .. فإن فكرتي الأساسية تتلخص في إنشاء « **معهد للدراسات العربية والإسلامية** » في أي بلد عربي يبدي استعداداً لذلك ، ويكون قادراً في ذات الوقت على الإنفاق ، وهذا المعهد تكون مهمته جمع الطاقات وتحديد الأهداف ، حتى لا تتبدد الجهود الفردية ، ولا تتعثر المحاولات الخاصة ، ولا تتصادم وجهات النظر ، لأن المعهد ستكون له صفة « **الرسمية** » في التكليفات والإصدارات ، دونما تدخل من الأفراد » .

**●● كيف يمكننا أن نحقق العصرية أو المعاصرة ، مع استمرارنا في الحفاظ على تراثنا العريق وحضارتنا الأصيلة وطابعنا المتميز ؟**

● « الأصيل دائماً أصيل ، ونحن كشعب عربي من الشعوب الأصيلة ، وأصالة العرب تتمثل في دينهم الإسلامي ، وهذه الأصالة بدورها هي التي تؤدي إلى المعاصرة ، ولا يمكن أن تنشأ معاصرة دون أن تكون هناك أصالة ، ولنعد إلى الأزهر ، ونقولها مرة ثانية ، كيف يتخلى عن أصالته ويمنح درجة « الدكتوراه » بدعوى المعاصرة ؟

إن لقب « شيخ » يعني « عالم » أو « علامة » وهي مرتبة أعلى بكثير من درجة الدكتوراه ، فالدكتور يحصل على درجته نظير بحث واحد ، يقوم بتحضيره أو إعداده تحت إشراف دكاترة آخرين ، بينما « العالم » يظل في دراسات مستمرة ، واختبارات دائمة ، لا يكف عنها إلا إذا هو اعتزل النشاط العلمي بسبب الصحة أو المرض ، لقد كان **ابن حجر العسقلاني** علامة حقاً ، كما كان العلامة « **شمس الدين الذهبي** » والعلامة « **ابن كثير** » وغيرهم .

هذا مع ملاحظة أن لقب « شيخ » أو « علامة » ، يمكن أن ينزع من صاحبه إذا هو وقع في « حفرة » كما يقولون ، ولكن هل يمكن أن ينزع لقب « دكتور » من أحد ؟ » .

## القرن الخامس عشر

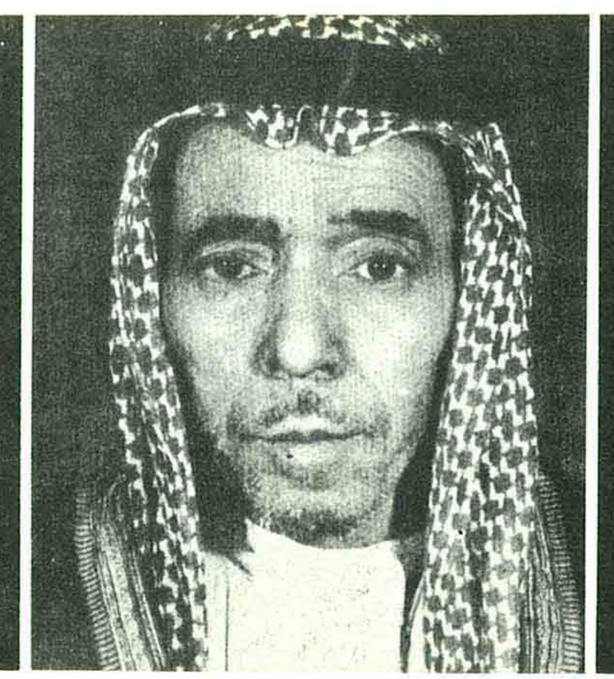
**●● ونحن في طوالع قرن هجري جديد ، هو القرن الخامس عشر للهجرة ، كيف يمكننا أن نحتفل ثقافياً وحضارياً بهذا القرن الهجري الجديد ؟**

● « كان أملي أن يكون العالمان .. العربي والإسلامي .. متحدين في هذه المناسبة التاريخية والحضارية الكبرى ، حتى تأخذ الاحتفالات طابعاً عربياً إسلامياً شاملاً ، ولكننا للأسف الشديد ، نلاحظ تفرق العالم العربي الإسلامي .

وعلى ذلك لم يعد يتبق أمامنا إلا الندوات المحدودة التي تشارك فيها بعض الأفكار العربية والإسلامية ، إلى جانب المطبوعات التي ستقوم بنشرها هذه الأقطار كل قطر على حدة .

وفي تقديري أن التركيز في هذه الندوات والمطبوعات ، ينبغي أن يكون منصباً على « الشخصية المحمدية » ودراسة نواحيها المختلفة ، لأنني أعتقد أننا إذا درسنا شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم دراسة جادة واعية ، استطعنا أن نعود بالعالم العربي الإسلامي إلى الينبوع الأصيل ، وهو الرسول الكريم وسيرته الشريفة .

**إن السيرة النبوية الكريمة ، سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام ، هي التي ينبغي أن تكون نبراساً لنا جميعاً نهتدي به ونحن في مطلع قرن هجري جديد** » .



# عبد السلام الساسي .. الأديب الراوية

بقلم : عبد العزيز الرفاعي

**رحل عبد السلام الساسي ، من الساحة الأدبية ، بعد معاناة مرضية غير يسيرة .. وسقط بسقوطه ، فارس من فرسان الرواية الأدبية ، يعز نظيره في زمن يأخذ عدد الرواة فيه يتناقص تناقصاً شديداً ، حتى لأوشكت أن أقول ؛ أنهم يوشكون أن ينقرضوا .**

لقد تميز الساسي بالرواية ، وعُرف بقوة حفظه ، وبقدرته الجيدة على المتابعة ، وخاصة في المجال الذي تخصص فيه ، أو منحه اهتمامه الأول .. وهو شعر الشاعرين المرحومين الأستاذين : **شحاتة ، والعواد** .. وروى من شعرهما ما لم تسجله الصحائف ولا الكتب .. وبين ذلك شعر كثير من شعر الهجاء .. ومنه ما لم يسجل في ديوان .. وقد لا أكون مغالياً حينما أقول ؛ إن طرفاً غير يسير من هذا الشعر ، ذهب بذهاب الساسي ، إن لم يكن قد عُني هو نفسه بتدوينه .. ولكم كنت ونفر من أصدقائه نلحّ عليه أن يسجل هذا الشعر ، لئلا يضيع مع الأيام .. فهو يدوِّن حقبة من حقب الشعر في الحجاز ، ويضم صوراً إبداعية ، على رغم كل ما يقال فيه أو عنه .. وليس غريباً أن يُدرس ذات يوم ، ولو على المدى البعيد ، كما درس النقاد ما تبادله **جرير والفرزدق** من هجاء وسباب .

## اهتمامه بالأدب السعودي

**كان الساسي معني بأدب بلده .. بصفة عامة ، وليس بالشعر فحسب .. وإن كانت عنايته بالشعر أظهر .**

**كان مؤمناً أن في الأدب السعودي ، حركة وحيوية وتطلعاً .. وأنه جدير به أن يزاحم الآداب في البلاد العربية الأخرى ، التي تقدمته في مجال النشر والذيوع .**

وبحافز ملح من هذا الإيمان .. اهتم بجمع النماذج الجيدة من هذا الأدب ، شعره ونثره ، سواء اضطلع بهذا العمل مع زملاء آخرين يشاركونه في إعجابه بالأدب السعودي ، وطموحه في نشره وإذاعته ، كما فعل في كتابه ( **نفثات من أقلام الشباب الحجازي** ) الذي شاركه في جمعه وتحريره ، كل من صديقيه : السيد **هاشم زواوي** ، والسيد **علي فدعق** ، أو ما انفرد به من مؤلفات ، كما فعل في **الشعراء الثلاثة** ، وغيره ، مما ألف أو جمع .

ومن هذا المنطلق ، أعني منطلق إعجابه بالأدب السعودي ، ورغبته الصادقة في التاريخ له ، وانسجاماً مع حاسة الرواية عنده ، كان كتابه الكبير ، بل أكبر إنجازاته الأدبية ، وهو كتاب ( **الموسوعة الأدبية** ) الذي ترجم فيه لعدد كبير من الأدباء السعوديين ، وقدّم نماذج من أدبهم .. بيد أنه لم يصدر من هذا الكتاب ، إلا أجزاء ثلاثة ، ولا أدري ما إذا كان قد فرغ من إنجاز بقية أجزاء هذا الكتاب أم لا ..؟ فإن كان قد أنجزه ، فقد أصبح على **نادي مكة الثقافي** ، واجب طبع هذه الأجزاء وإبرازها للقراء .. وللتاريخ .





★ السيد هاشم زواوي ★ ★ حمزة شحاته ★ ★ محمد حسن عواد ★

## بين شحاتة والعواد

كان الساسي متحمساً جداً ، لأدب بلاده ، ولشعرائها .. يحفظ من ذلك ، ما شاء الله له أن يحفظ .. وإن كان منذ البدء عوّادي الهوى .. فإعجابه بالعواد ، رحمه الله ، شديد .. وهو إن تخلى عن هذا الإعجاب في بعض الفترات ، لمؤثرات مختلفة .. يعود بعضها لعلاقته الشخصية بالعواد نفسه ، حينما يصيب الفتور هذه العلاقة ، فلقد كان لكل منهما حساسيته .. أو حينما يتدخل بعض المحرضين ، ممن كان يسرهم أن يعتري



★ الشيخ عبد الله بلخير ★



★ محمد سرور الصبان ★

الفتور هذه العلاقة لسبب أو لآخر .. وحينئذ ينطلق لسان الساسي ، بقصائد الهجاء التي قالها شحاتة عن العواد .

وكان من طرائف ما عرفت عن الساسي ، رحمه الله ، أنه كان أحياناً يأخذ في رواية هجاء العواد لشحاتة .. حتى إذا بلغ من ذلك مبلغاً ، أخذ المحرضون يوقدون النار في الهشيم ، فما يلبث أن يعود إلى أهاجي شحاتة في العواد .. يفعل ذلك في جلسة واحدة .. أو في يوم واحد .. لا تفصل بينه إلا ساعات تفصل بين الصباح والمساء .. بينما يستحوذ الإعجاب على مستمعيه ، وهو يلقي تلك القصائد المطولة .. لا يكاد يفلت منها شيء .

**ولعل انصراف الساسي بكليته إلى أدب الرواية ، وجمع النصوص ، استولى على طاقاته الإبداعية .. فهو قد كتب كثيراً من المقالات ، وألف بعض الكتب النافعة بلا شك ، ونظم جانباً من الشعر ، ولكنه وإن فعل ذلك حقاً ،** فقد كانت قوة الحفظ لديه أقوى وأمكن من قوة الإبداع . بيد أنه استطاع أن يستثمر ولعه بالنصوص ، وتذوقه لها ، خير استثمار ، منذ اضطلع أو انتدب نفسه لكي يضطلع بمهمة نبيلة ، وهي تجميع نماذج من الأدب السعودي ، شعره ونثره ، فعل ذلك منذ فجر شبابه ، وظل يفعله ، حتى سقط القلم من بين يديه . فهو بعمله هذا ، الذي تم من خلال الكتب التي ألفها ، سواء ما أشرت إليه ، أو ما فاتني أن أشير إليه .. قد حفظ جانباً من أدبنا الحديث ، عدا التعريف به ، في داخل المملكة وخارجها .

## مرحلة التجميع

وكما هو معروف في تاريخ الأدب العربي ، بل الآداب الأخرى ، أن مرحلة التجميع ، هي المرحلة الأساسية الأولى التي تسبق مرحلة النقد والدراسة والغربلة والتمحيص ، وقد كان طبيعياً أن تسبق هذه المرحلة في تاريخنا الأدبي المحلي سواها من المراحل التالية ، وأن يأتي اسم الأستاذ الساسي ، في مقدمة أولئك النفر الذين اضطلعوا بهذا العبء الجليل .. صحيح أنه لم يكن أولهم ، ولكنه وإن جاء تالياً ، فقد تميز بإصراره وإلحاحه على تجميع روائع هذا الأدب ، والتعريف به ، والترجمة لأعلامه .

أما الريادة الأولى في التجميع والتعريف ، فقد اضطلع بها أول الأمر ، نفر أذكر منهم في غير ما ترتيب ولا حصر : **محمد سرور صبان ، حسين نصيف ، عبد الله بلخير ، محمد سعيد عبد المقصود .**

★ ★ ★

كان الساسي ، رحمه الله ، من أسرة علم .. فأخوه الأكبر **الأستاذ الشيخ الطيب الساسي** ، رحمه الله ، كان ممن عمل في تحرير **جريدة ( القبلة )** الأسبوعية ، في عهد **الشريف الحسين** ، ثم عمل من بعد رئيساً لتحرير **جريدة ( أم القرى )** التي حلت محل ( القبلة ) لسنوات طويلة ، إلى أن توفي رحمه الله ، وكان يعمل في عدة مجالس ولجان في الدولة .. كما كان أخوه أستاذنا الشيخ عبد الله الساسي ، وهو فيما أظن أوسط الإخوة ، مدرساً ناجحاً ، ثم مديراً **للمدرسة العزيزية الابتدائية** ، التي تخرجتُ منها ، وكان هو مديرها على عهد تخرجي .. ثم مديراً لبعض الكليات ، كما كان مؤلفاً لبعض الكتب المدرسية ، وهو من كرام الرجال .. **ويجيء ترتيب الأستاذ عبد السلام ، فيما أظن ثالث الإخوة ، وأصغرهم .**

## دأبه .. وصبره

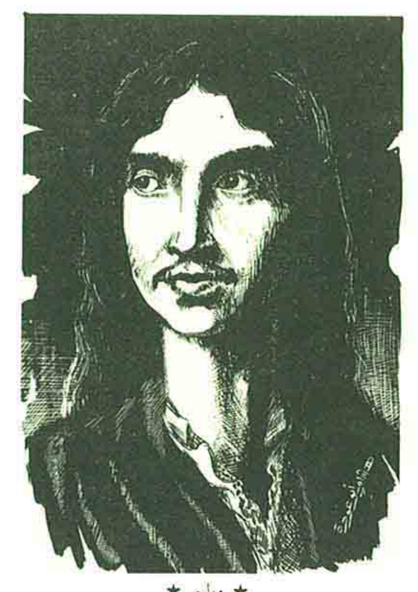
كان حسن المعشر ، أنيس المجلس ، لا تخلو جلساته من شعر وأدب ورواية ، وذكريات ، الكثير منها طريف .. فكه .

عاش موظفاً طيلة حياته .. كما عاش فقيراً .. محدوداً .. وكان يعاني من طبع كتبه ، وتوزيعها ، خصوصاً ، في بدء حياته الأدبية ، إذ لا يكاد يطبع كتاباً ، إلا بمعونة جهة متمولة ، أو ثري متطوع .. أو معين .. وقد أدرك الساسي أن على الأثرياء واجباً تجاه الأدب والثقافة يجب أن يؤدى .. واستطاع أن يصل إلى بعض هذا الواجب ، لكي تظهر بعض كتبه .. وكان الأمر لا يخلو من معاناة وحرج ، كان يتحملهما الساسي ، رحمه الله ، في صبر وجلد ، إيماناً منه برسالة الكتاب .. لقد كان أحد حملة المشاعل .. في زمن .. لم يكن يحملها فيه إلا الأقلون .

**لقد توّج عبد السلام الساسي ، أعماله الأدبية ، بالموسوعة الأدبية .. التي أصدر منها أجزاء ثلاثة .. ولا يعلم مصير بقية الأجزاء بعد .**

ومهما يكن الرأي في هذه الموسوعة أو في تراجمها ، من حيث التوثيق والدقة ، على منهج المحدثين من المحققين .. فإن هناك حقيقة بارزة يجب أن لا تنكر ، هي أنها قدمت تراجم ونماذج أدبية وشعرية ، لا تتهيأ للباحثين إلا فيها .. أما **عملية التوثيق** ، والنقد ، والفحص التاريخي الدقيق ، فهذه مرحلة تالية ، يقوم بها باحثون آخرون ، من مدرسة أخرى غير مدرسة الساسي ومن طراز آخر غير طرازه .. أما هو فقد أدى واجبه بأوفى ما تتسع له إمكاناته وقدراته ، وظروف زمنه . ولا يسعنا إلا أن نقدر ذلك له ، فنشكره ، وندعو له بالخير والرحمة وحسن الثواب .

# الأدب في رحلة الإنسان مع المرض



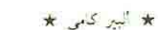
★ موليير ★

● لا يوجد إنسان ، على وجه هذه الأرض ، لم يختبر المرض بطريقة أو بأخرى ، ولكن يبدو أن مفهوم الأديب للمرض كان يتأثر إلى حد كبير بمفاهيم عصره .

● إن علاقة الإنسان بالمرض تبدأ منذ ميلاده ولا تنتهي إلا مع رحيله عن هذا العالم ، ومن ثم كان المرض من المضامين الهامة بالنسبة إلى الأدب العالمي .

★ فرانسوا مورياك ★





★ ألبير كامي ★

★ مارسيل بروست ★



كان المرض ـ ولا يزال ـ من المضامين التي لا يمكن للأدب العالمي أن يتجاهلها بحجة أن عصرها انتهى ، ذلك أن علاقة الإنسان بالمرض تبدأ معه منذ ميلاده ، ولا تنتهي إلا مع رحيله عن هذا العالم . ولا يوجد إنسان ـ على وجه هذه الأرض ـ لم يختبر المرض بطريقة أو بأخرى . ولكن يبدو أن مفهوم الأديب للمرض كان يتأثر إلى حد كبير بمفاهيم عصره ، خرافية كانت أم علمية .

### المرض في الأساطير البدائية

**في الأساطير البدائية** كان المرض نوعاً من لعنات الشياطين والأرواح الشريرة على البشر . وبالطبع كان العلاج من جنس المرض ،

بقلم : د . نبيل راغب

أي علاج روحاني يجمع بين الخرافات والتعاويذ والأحجبة والعبارات السرية الغامضة وبين قوة الشخصية التي يتمتع بها القائم على العلاج الروحاني . **وسواء أكان المرض نفسانياً أم جسدياً ، فالعلاج روحاني ، وغالباً ما كان يقوم به المشعوذون** . وكثيراً ما قرأنا عن الأميرة ابنة السلطان التي أصبحت طريحة الفراش لأن حبيبها الفارس قد غاب عنها ، ولذلك تتحدد شفاؤها بعودة حبيبها من بلاد الغربة .

## المرض عند الإغريق

وفي **الدراما الإغريقية** أصبح المرض أخلاقياً . ففي **الكوميديا** يبدو الأنذال والمغفلون بصفتهم مرضى لا بد من علاجهم أو عقابهم ، وفي **التراجيديا** يعاقب الأبطال لأنهم تركوا مرض الكبرياء يشكل تصرفاتهم . لكن المرض الجسدي لم يتضح بصورة محددة . ويبدو أن هذا كان نتيجة للملاحم التي لم يسمح كاتبوها لأبطالهم بأن يهبطوا من عليائهم كي يقعوا تحت وطأة المرض كباقي البشر العاديين . ولعل المرض الوحيد الذي سجله الأدب في عصوره المبكرة بأسلوب أقرب إلى المنهج العلمي ، كان **مرض الجنون** ، بالإضافة إلى بعض الأمراض المستعصية مثل **الصرع والبرص** . وكان الناس يعتبرون من يصاب بمثل هذه الأمراض ملعوناً ، ولذلك يجب عليهم لفظه وتجنبه إلى أن يموت بعيداً عنهم في عزلة قاتلة .

وقد امتد هذا الخط التراجيدي المبكر إلى أن وصل إلى عصرنا هذا . فقد كان الجنون مضموناً مغرياً ومثيراً لكثير من كتَّاب التراجيديا .

فالتراجيديا بطبيعتها تعنى بالمواقف القصوى ، ولا شك أن الموقف الأقصى في حياة البشر ــ **فيما عدا الموت** ــ هو ذلك الحد الذي ينطق عنده العقل . وكانت « **أندروماك** » **لراسين** ــ مثلاً ــ قد انتهت تقريباً على نفس نهج « **الأشباح** » عند **إبسن** . فمن الواضح أن التراجيديا ــ حتى ولو لم تعالج



★ هنريك يوهان ابسن ★

الجنون مباشرة ــ فإن فيها لمسة من الجنون وخاصة عندما تبلغ الأحداث مداها .

ولا يقتصر الأمر على **التراجيديا** بل يمتد أيضاً ليشمل **الكوميديا** بصفة عامة **والفارص** بصفة خاصة . فالمهزلة عبارة عن توليف مجموعة من السخافات الفاقدة لأي منطق معقول . وليست السذاجة والبله والنزق والطيش والعته سوى درجات متفاوتة من الجنون الذي تعالجه المهزلة . بل إن الأديب يلجأ أحياناً إلى استخدام عنصر الصدفة لتوضيح المدى الذي تصل إليه المواقف وهي تفتقر إلى المنطق والعقل والمعنى ، وبذلك تتحول الصدفة إلى تجسيد حي للجنون الذي يفرض نفسه على الموقف والشخصية ، ومن ثم إلى جزء عضوي من النسيج الدرامي .

ويؤكد **وليم آرتشر** أن الكاتب التراجيدي لا يختلف في هذا عن الكاتب الكوميدي . فقد جعل **سوفوكليس** بطله أوديب يبلغ المكان الخطأ في الساعة الخطأ ليلتقي بالرجل الخطأ . ولكن نظراً للوقار الذي يفترضه الناس في المأساة ، فإنهم لا يقبلون بسهولة استخدام الكاتب لعامل الصدفة بصفته وسيلة من الوسائل الرخيصة التي يلجأ إليها لتطوير الأحداث والشخصيات . أما الصدفة في المهزلة فإنها أكثر قبولاً من الجمهور الذي لا يحيطها بالوقار نفسه . إن تراكم الصدف الجنونية في المهزلة من شأنه أن يقدم شخصيات مريضة اجتماعياً ونفسياً وأخلاقياً ، وأن يعريها تماماً أمام الجمهور .

وكان **موليير** من الكتَّاب المسرحيين الروَّاد الذين وجدوا في المرض مضموناً خصباً لكشف طبيعة النفس البشرية ، فكتب « **مريض الوهم** » و « **طبيب رغم أنفه** » ، وفيهما يستغل ادعاء الطب وادعاء المرض في الوقت نفسه كي يعري كل الادعاءات والشعارات المزيفة التي يتخفى وراءها المجتمع .

وفي « **مريض الوهم** » لا يقتصر الأمر على توهم أرجان للمرض ، وإحاطة نفسه بالأطباء ، وإفراطه في تناول العقاقير ، بل يمتد ليشمل الأنانية والبخل وضيق الأفق . يحاول **أرجان** إجبار ابنته **أنجيليك** على الزواج من ابن طبيب يتميز بالادعاء والجهل . وتعد **الخادمة انطوانيت** بمساعدة الفتاة في محنتها مع أبيها . وفي الوقت نفسه تضاعف زوجة الأب **بيلين** رعايتها لزوجها وتدليلها له ، فيرسل في طلب موثق العقود ليسجل حرمان ابنته من الميراث لصالح بيلين ، ويقبل الطبيب **ديافواروس** ليقدم ابنه توماس . وترفض الفتاة الزواج من هذا الشاب الأحمق ، ثم يعلم أرجان أن أنجيليك تقابلت مع حبيبها **كليانت** ، فيثور ويقرر الزج بها في أحد الأديرة إن هي أصرت على رفضها . ثم يحاول شقيقها بيرالد ثني أبيه عن عزمه ، وتحاول الخادم أن تثير في نفسه التقزز من الطب والأطباء فتتنكر في زي طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يبتر من جسمه ذراعاً ليقوي ذراعه الأخرى ، وأن يفقأ إحدى عينيه لتشتد حدة بصره في عينه الأخرى ، وذلك كما يفعل كبار الأطباء . وتفشل كل الجهود أمام عناد الأب ، فيلجأ الابن والخادمة إلى حيلة من الحيل التي اشتهر بها مسرح **موليير** . فهما يقنعان أرجان بتصنع الموت ليختبر عواطف كل من زوجته وابنته نحوه . ويحدث أن تظهر الزوجة فرحتها في خسة ونذالة ، في حين تستبد اللوعة بأنجيليك لدرجة أنها تعدل عن مشروع زواجها من كليانت احتراماً لرغبة أبيها « **الراحل** » . عندئذ يفتح أرجان عينيه ، ويعد ابنته بتزويجها من كليانت إن هو احترف مهنة الطب !! .

## الأدب .. وتقدم الطب

ومن الواضح أن نظرة الأدباء للمرض كانت تختلف طبقاً للإنجازات التي يحرزها الطب في مجال علاج الأمراض . فمثلاً كان **مرض السل** في رواية « **غادة الكاميليا** » يشكل قدراً محتوماً قضى في النهاية على حياة البطلة ، ولكن عندما اكتشف الطب علاج السل وأصبح

مرضاً عادياً لم ير فيه الأدباء هذا القدر الذي لا مهرب منه ، وتركوه لمرض مستعص آخر هو **السرطان** الذي دارت حوله روايات معاصرة يصعب حصرها . ولكن بمجرد وصول العلم إلى اكتشاف دواء ناجع له ، فلا بد أن الأدباء سيهجرونه إلى غيره ، **وخاصة أن في الأمراض النفسية والعصبية متسعاً للجميع ، والروايات السيكولوجية شاهدة على ذلك .**

وعندما اكتشف العلم **الأمراض الوراثية** وجد الأدباء فيها فرصة جديدة لتجسيد مفهومهم المعاصر للقدر . فماذا ذنب طفل وليد يرث – مثلاً – مرضاً سرياً عن أبيه الذي أصيب به نتيجة لأخلاقياته الضعيفة ؟! وقد برز هذا الاتجاه في مسرحيات كثيرة في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالي ، على رأسها مسرحيات **ستريندبرج وإبسن** . فقد كان الأدباء مبهورين بهذا الاكتشاف الجديد ، ووجدوا في العلم قدرة فائقة على فعل الأعاجيب في مجال الأدب . حتى المرض الذي وقف أمامه الأدباء القدماء عاجزين مستسلمين ، استطاع العلم أن يقهره في صورة الأمراض المستعصية التي وجد لها علاجاً ناجعاً ، وفي الوقت نفسه اكتشف الأمراض الوراثية التي قدمت للأدباء مفهوماً جديداً تماماً للمرض الذي يعاقب الإنسان دون أن يرتكب ما يستحق عليه العقاب . وهذا يعد تخطياً لحدود التراجيديا الإغريقية التي عوقب فيها البطل بسبب وقوعه في خطيئة الكبرياء .

## نظرية العدوى في الأدب

ويبدو أن مفهوم المرض بأشكاله المتعددة كان دائماً في ذهن الأدباء ، لدرجة أن أديباً كبيراً مثل **تولستوي** قدّم نظرية نقدية عرفت **بنظرية العدوى** ، أوضح فيها أن معيار نجاح العمل الأدبي يتمثل في أن تنتقل عدواه إلى المتلقي فيشعر بنفس الأعراض التي مر بها الأديب من قبل ، ومن ثم يمارس تفاصيل تجربته الجمالية بكل دقائقها . ويرى **تولستوي** أن عدوى الفن تزيد أو تقل نتيجة لتوافر شروط ثلاثة : **أولا** : زيادة صفة الخصوصية في الإحساس الذي يوصله الفنان أو نقصانها ، **وثانياً** : زيادة صفة الوضوح في توصيل هذا الإحساس أو نقصانها ، **وثالثاً** : زيادة صدق الفنان أي زيادة القوة التي يعاني بها الفنان الإحساس الذي يوصله أو نقصانها .

وقد حدد **تولستوي** في كتابه « **ما الفن ؟** » أن العدوى ليست دليلاً أكيداً على الفن فحسب ، بل إن درجة العدوى هي المعيار الوحيد الذي نقيس به قيمة الفن . أي أنه يتحتم على الفنان أن يعدي المتلقي بنفس الميكروب أو الفيروس الفني . ولعل **تولستوي** يقصد بالعدوى هنا التطعيم الفني الذي يكسب الكيان الإنساني مناعة ضد القبح والتفاهة والسطحية وغير ذلك من الأمراض الاجتماعية والنفسية .

ويضيف الشاعر المسرحي المعاصر **أونتونان أرتو** إلى فكرة العدوى أبعاداً جديدة من خلال تجاربه المسرحية فيقول : إن المسرح الحقيقي كالطاعون ، وهذا لا يرجع إلى أنه معد فحسب ، بل لأنه يعري الشر الكامن ، ويكشف انتصار القوى السوداء ، والأفكار المريضة الفاسدة . **والمسرح كالطاعون ، أزمة تحل بالموت أو الشفاء** . فالطاعون داء سام ، لأنه أزمة كاملة لا يتبق بعدها شيء ، سوى الموت أو منتهى التطهر . كذلك المسرح داء ، لأنه التوازن الأعلى الذي يثير قوى الفكر الصحي في الإنسان ، وفعله في النهاية مفيد ناجع ، شأنه شأن فعل الطاعون ، من وجهة النظر الإنسانية ، لأنه – إذ يدفع البشر إلى رؤية أنفسهم كما هم – يسقط القناع ، ويكشف عن الكذب ، والخسة ، والدناءة ، والخداع ؛ كما يكشف للجماعات عن قدرتها الغامضة ، وقوتها الخافية ، ويدعوها إلى أن تتخذ أمام القدر موقفاً بطولياً سامياً ، لولاه لما اتخذته أبداً .

وعلى ذكر **الطاعون** ، فقد اتخذ منه **ألبير كامي** عنواناً ومضموناً لرواية « **الطاعون** » – ١٩٤٨م – التي يصور فيها صراعاً مستميتاً ضد الوباء في أوران . ومن خلال هذا التصوير ناقش قضايا الكرامة والكفاءة والفعالية الإنسانية في مواجهة هجمات الوباء وقوى الشر . وبحكم أن رواية « **الطاعون** » رواية رمزية ، فقد حملها كامي إيحاءات وإشارات إلى الاحتلال الألماني الذي لا يختلف كثيراً عن الطاعون ، وإلى كل المخاطر التي تهدد الكيان الحقيقي للإنسان .

كذلك وجد الروائي الفرنسي **فرانسوا مورياك في مرض البرص** إيحاءات رمزية خصبة ضمنها في روايته الشهيرة « **قبلة الأبرص** » . فبطله جان بلوير شاب مريض كريه خجول لا قيمة له ولا شخصية على الإطلاق . ومع ذلك تتيح له ثروته الزواج من الفتاة الجميلة الساحرة نومي دارتيل . وهذا الزواج المقزز بل الصفقة الرابحة تصبح مصدر فخر لأسرة الفتاة كلها . وعندما ترددت الفتاة في الإقدام على هذا الزواج ، انهالت عليها النصائح من كل أفراد أسرتها بأن الرجل ليس في حاجة إلى الوسامة ، وأن الزواج ينتج الحب كما تنتج شجرة الخوخ ثمار الخوخ .

وبعد هذا الاقناع تنهال عليها الأسئلة : كيف يتسنى لها أن ترفض المزارع والحقول وقطعان الخراف والأواني الفضية النفيسة والثروة الموروثة في أجيال عشرة مضت ؟! ويتم الزواج بالفعل . وتصل الحياة الزوجية المريضة قمتها عندما يصف **مورياك** ليلة الزفاف المؤلم فيقول :

**« كان على بلوير أن يكافح طويلاً للتخلص من تصلبه وتحجره هو أولا ، ثم ضد فتاة هربت الحرارة من جسدها . وعند الفجر الباهت أعلنت تنهيدة خافتة ضعيفة انتهاء الصراع الذي دام ست ساعات ، ولم يجرؤ جان بلوير الناضح بالعرق أن يتحرك ، كان أقبح من دودة تتمدد بجوار هذه الجثة الباردة التي تخلى عنها في نهاية المطاف »** .

## أدباء .. مرضى

وهناك أدباء أصيبوا ببعض الأمراض الخطيرة أو المستعصية ، لكنها لم تقف عقبة في سبيل إنجازاتهم الأدبية : بل حفزتهم إلى المزيد من الإبداع عندما أشعلت داخلهم إرادة التحدي . من هؤلاء **مارسيل بروست** الذي

أصيب باضطراب جسدي ونفسي خطير عندما بلغ الحادية والثلاثين من عمره ، فلزم غرفته أول الأمر ثم فراشه بعد ذلك ابتداء من عام ١٩٠٥م ، حتى وفاته عام ١٩٢٢م ، بعد إصابته بالالتهاب الرئوي وكان قد عانى من أرق طويل متصل ، فبطنوا له غرفته بالجلد حتى لا يصل إليه صوت . ونمت عنده حساسية ضد الضوء فلم يعد يفتح النافذة ، وأصبحت الزهور تهيج سعاله فحرم دخولها غرفته . وقد لجأ بروست إلى المسكنات والمخدرات التي قضت في النهاية على كيانه وجسده .

ومع كل هذا الرقاد الطويل ساعة بعد ساعة في الغرفة المغلقة والظلام الشامل ، بدأ **بروست** يرتّب محتويات ذاكرته الواعية ويدرسها على مهل ، يوماً بعد يوم ، وشخصية شخصية ، وحادثة حادثة . ثم بدأ في كتابة رواية طويلة على فراش المرض حتى اكتملت خمسة عشر مجلداً بعنوان « **البحث عن الزمن المفقود** » بدأ نشرها من عام ١٩١٣م . وقد وصف فيها حياته في تفصيل بالغ ، وتعمق عجيب ، واستقصاء مثير . لم ينس مما مر به شيئاً ، فسجله في قالب قصصي ينهض على الحب والبحث عنه وتجاربه فيه وأحاسيسه وآلامه منه .

## العبقرية نوع من الجنون

وفي أواخر القرن الماضي شاعت فكرة خاطئة تؤكد أن تأليف الشعر ليس سوى تسجيل لجنون الشاعر وهذيانه المريض على الورق ، وعندما ينتهي من تأليف القصيدة فإنه يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم الأصحاء المتزنين . ولقد حاول كل من **سيزار لومبروزو وماكس نوردو** إضفاء الصبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق إخضاعها لمنهج التحليل النفسي . فقال لومبروزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف ورقيق من الجنون . وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة . . . إلخ ، تتدخل كلها في تكوين الفنان وجعله إنساناً غير سوي ، وليست الأعمال الأدبية ، وعلى رأسها القصائد الشعرية ، سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية .

أما **ماكس نوردو** فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة ، لأنها مجرد إفرازات للضغوط المرضية الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء ، وأنه لو كان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسياً واجتماعياً واقتصادياً لما كان في حاجة إلى أدباء وشعراء . واتفق **نوردو** مع **لومبروزو** على أن الأعمال الفنية — بصفة عامة — هي إفرازات شخصية ومرضية بحتة لا تنتمي إلا للذين قاموا بتأليفها .

وفي الواقع لم يكن الفن مريضاً كما ادعى **نوردو ولومبروزو** ، ولكن المريض هو النظرية التي حاولا ابتداعها والتي ماتت بموتهما ، لأن هناك بوناً شاسعاً بين هذيان الجنون وأوهامه المريضة ، وبين متعة الإبداع الفني والبهجة التي يثيرها في نفس القارئ .

فالمريض عقلياً يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة بحيث ينفصل تماماً عن دنيا العقلاء ، في حين يحرر الشاعر نفسه من الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها في القصيدة وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن لكل قارئ أن يتأملها من وجهة نظره الخاصة ، وأن تثير في داخله الإحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وتناغمه الذي يمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الإحساسات داخله .

كذلك لا يملك الشخص المختل عقلياً القدرة على تنظيم خيالاته وصبّها في قالب متعارف عليه لأنها صادرة عن نفس مشوشة ومضطربة ، فقدت تحكمها في أفكارها وإحساساتها ، أما الشاعر فيعي جيداً ماذا يفعل لأن الشعر هو تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه .

## الشعر .. وسيلة علاج

وهناك دراسة حديثة أثبتت عملياً إمكانية علاج الإنسان بالشعر ، وذلك من خلال تجارب اشترك فيها أكثر من عشرين عالماً معاصراً ، يمثلون مختلف فروع الفكر والطب والأدب والفن ، وقد أشرف على جمعها وتبويبها وتحليلها **الدكتور جاك ليدي** مدير مركز العلاج الشعري في نيويورك ، وأثبتت تفوق استخدام الشعر في علاج الاضطرابات العاطفية والنفسية عن طريق اجتذاب المريض إلى مجرى الفكر والشعور الإنساني في المجال الشعري العلاجي ، حيث تتركز مهمة الطبيب المعالج في إيقاظ الفكرة العاطفية والشعورية للقصيدة بما يحقق إعادة القارئ خلقها في ضوء مخزونه الخاص من التجارب والذكريات .

وفي الواقع فإن هذا ليس اكتشافاً حديثاً ، فقد توصل الإغريق إلى قيمة الشعر كقوة معالجة وشافية للنفس منذ أن اتخذوا من **أبوللو** راعياً للشعر والطب معاً . كذلك تكلم **أرسطو** عن العلاج بالشعر ، عندما أشار إلى إمكانية تطهير النفس من خلال مشاعر الشفقة والخوف ، بفعل تجربة التراجيديا الشعرية . ثم يجيء العالمان **سميث وتريفورد** — في منتصف القرن العشرين — ليؤكدا أن الأدب يمكن أن يستخدم كعلاج في حالات المرض النفسي عن طريق مساعدة المريض للحصول على معرفة أفضل عن نفسه ، وعن هواجسه ، بما يحقق التوافق النفسي لحياته . إن المريض يدخل — من خلال عالم الشعر — عالم الحوافز والدوافع ، عالم الوفاء والغدر ، عالم الحب والحقد . ومن ثم فإن عملية تذوق القصيدة تقترب كثيراً من منهج التحليل النفسي .

**وقد أعاد العلاج بالشعر إلى المرضى تحقيق التوازن والتوافق بعد أن فشلت الوسائل الأخرى التي جربت ، ذلك أنه ساعدهم على تحمل اضطراباتهم العاطفية ، ودعم القوى النفسية التي تحقق لهم الشفاء ، وأخذ بأيديهم في سبيل تنمية فلسفة في الحياة تحل التكيف والتلاؤم والمرونة والاستيعاب محل الحظوظ والأقدار السيئة والإحساسات والهواجس المريضة .**




# .. وعلاقته بعلم النحو

للإعراب في اللغة عدة معان أهمها وألصقها بموضوعنا الإفصاح والإبانة . أما ما أورده النحاة من معان أخرى فلا يمت إلى موضوعنا بصلة وإن صح في اللغة[1] . فليس الإعراب النحوي مأخوذاً من « العرب » بمعنى الفساد ، ولا من المرأة « العروب » أي المتحببة إلى زوجها كما يزعم ابن الأنباري[2] .

ومن البديهي أنه لا يتم إفصاح ولا تحصل إبانة في اللغة إلا بإجادة النطق وحسن الأداء . ولا يمكن التوصل إلى هذين إلا بمراعاة مخارج الحروف والتزام قواعد الفصاحة والحرص على تحلية أواخر الكلم بالحركات

بقلم : د . جميل علوش

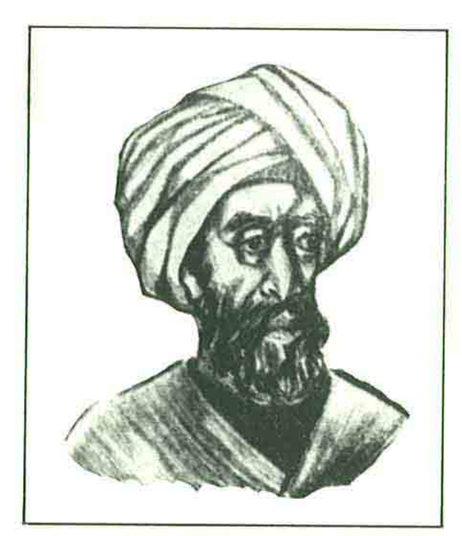
ولم يكن العربي في العصور القديمة بحاجة إلى **معرفة قواعد اللغة وأصولها لينطق بالكلام الصحيح الفصيح ، فقد كان له من فطرته السليمة وسليقته المواتية أكبر معوان له على التمكن من إجادة الكلام الفصيح** ، والتلذذ بما فيه من عذوبة وجمال .

## ابتداء علم النحو

غير أنَّ هذه الهبة التي وضعها الله في طبع العربي .. ألا وهي الفصاحة القائمة على الفطرة السليمة والسليقة القويمة بدأت تدبُّ إليها عوامل الفساد وتتحيّفها عناصر العجمة والرطانة بسبب احتكاك العرب بغيرهم من الأمم والشعوب المجاورة قبل الإسلام وبعدَه من **روم وفرس وهنود وسريان وأحباش** إلخ . . .

فلم يكن بدٌّ ، والحالة هذه ، من تلمُّس السبل للحفاظ على صفاء اللغة العربية وجمال رونقها ، أمام ذاك السيل المتدفق من اللغات واللهجات ، وأساليب الكلام ووسائل التفاهم المختلفة المتنوعة المتسرّبة إليها من تخوم الجزيرة العربية المترامية الأطراف ، ومن خلال العلاقات المختلفة التي أخذت تربطها بالشعوب المجاورة وتشدها إليهم بقيام الدولة الجديدة .

وعند إحساس أولي الأمر بتعاظم هذا الخطر ، وحرصاً منهم على تلافي ما يتأتى عنه من مضارّ تمسُّ اللغة العربية ممثلة في القرآن الكريم ، لم يسَعْ هؤلاء إلا أن يهبّوا للذود عن حياض اللغة وحماية كتاب الله من أن يتسرّب إليه اللحن والخطأ ، فكان ما كان من أمر **ابتداء علم**



★ الجاحظ ★

**النحو على يد أبي الأسود الدؤلي** العالم الجليل وبإيحاء من علي بن أبي طالب على ما يذكر المؤرخون .

وبنشوء علم النحو اكتسبت كلمة « **الإعراب** » دلالة علمية جديدة ، بل أصبحت من مصطلحات النحو المشهورة ، وربما أطلقت على علم النحو نفسه . فلا غرو إذن **أن يسمى النحو إعراباً والإعراب نحواً سماعاً** لأن الغرض طلب علم واحد كما يقول **الزجاجي**[3] .

## «الإعراب» .. لفظاً ومعنى

ولا بأس في عرض طائفة من تعريفات النحاة للإعراب رغبة في تحديد مدلوله وتبيان المقصود منه.

قال الزجاجي: الإعراب: **الحركات المبيّنة عن معاني اللغة**[٤]. وقال **ابن الخشاب**: **إنه تغيير يلحق آخر الكلمة المعربة بحركة أو سكون**، لفظاً أو تقديراً بتغير العوامل في أولها[٥]. وقال **ابن الأنباري**: هو اختلاف أواخر الكلم باختلاف العوامل لفظاً أو تقديراً[٦]. وقال **الأشموني**: الإعراب ما جيء به لبيان مقتضى العامل من حركة، أو حرف، أو سكون، أو حذف[٧]. وقال الشيخ **خالد الأزهري**: الإعراب لغة **البيان** واصطلاحاً **تغيير أواخر** الكلم لاختلاف العوامل الداخلة عليها لفظاً أو تقديراً[٨].

ويبدو من هذه التعريفات كلها أن الإعراب يدور حول العامل وما ينتج عنه في آخر الكلمة من حركة، أو سكون، أو حذف، **فهو** يتعلق أولا وأخيراً بأحوال أواخر الكلم وما يعتورها من تغيير ناتج عن عوامل سابقة.

وقد اختلف النحاة بين كون الإعراب **لفظياً** فيدور حول العوامل وما ينجم عنها من حركات، أو **معنوياً** فيدور حول المعاني التي تدل عليها تلك الحركات. والفرق بين الفريقين أن القائلين بأنه لفظي يرون أن الحركات ناجمة عن عوامل لفظية **كالأفعال والحروف والأسماء المشتقة**، في حين يرى القائلون بأنه معنوي أن الحركات ناجمة عن تغير المعاني **كالفاعلية** والمفعولية والإضافة إلخ، أو أن الحركات دوالُّ على تغير هذه المعاني[٩].

ومهما يكن من أمر هذا الخلاف فالإعراب الذي تحدث عنه النحاة يدور، كما ذكرنا سابقاً، حول ما يلحق أواخر الكلم من حركات، وما يقترن بهذه الحركات من معان كالفاعلية والمفعولية والإضافة إلخ.

ويبدو من ذلك أنَّ **الإعراب أخص من علم النحو، وأن النحو أعم وأشمل**. فهو يتطرق إلى قضايا وموضوعات عدة لا يتطرق إليها الإعراب، إذ يستوعب أقسام الكلمة من اسم وفعل وحرف، ويتناولها بتفصيل واسع وتقصّ شديد، فيعدد أنواعها ويصف خصائصها ويبيّن طرق استخدامها، ويقرن ذلك بشواهد من كلام العرب الفصيح.

## الكلام .. بين النحو والإعراب

وفي حين يضع **لنا النحو الأصول التي تساعد على صياغة الكلام الصحيح ويبسط لنا القواعد** التي تمكننا من الكتابة السليمة، **يقف منا الإعراب عند الملاحظة السريعة للعلاقات القائمة بين أجزاء الكلام والوظائف التي تضطلع بها هذه الأجزاء والمعاني** التي تؤديها تلك الوظائف من فاعلية ومفعولية وإضافة، والحركات التي تلحق بأواخر الكلم نتيجة لما طرأ عليها من عوامل ومؤثرات.

على أن النحاة غضّوا البصر، لسبب لا نعلمه، عن محاولة تعريف نوع آخر من الإعراب، لقي من النحاة اهتماماً من الناحية العملية، وإن لم يلق مثل هذا الاهتمام من الناحية النظرية، لأسباب لا يبدو أنَّ لها مسوّغاً إلا انصراف النحاة بفعل العادة والتقليد إلى دراسة النحو النظري من جميع وجوهه، والتوقف الطويل عند المعرب والمبني وألقاب كل منهما وعلامات الإعراب، والجمل التي لها محل والتي ليس لها محل من الإعراب، وغير ذلك من المسائل التي أشبعها النحويّون شرحاً وتفصيلاً دون أن يبذلوا جهداً قليلاً للتعريف بهذا النوع من الإعراب وإيضاح أسسه وقواعده، وبخاصة أنَّ عدداً منهم ألَّف في إعراب القرآن الكريم كتباً نذكر منها ما يلي:

(١) **إعراب القرآن المنسوب إلى الزجاج (٣١١ هـ)**.
(٢) **إعراب القرآن لأبي جعفر النحاس (٣٣٨ هـ)**.
(٣) **إعراب القرآن لابن خالويه (٣٧٠ هـ)**.
(٤) **البرهان في علوم القرآن للحوفي (٤٣٠ هـ)**.
(٥) **تفسير مشكل إعراب القرآن لمكي بن أبي طالب (٤٣٧ هـ)**.
(٦) **إعراب القرآن للعكبري (٥٣٨ هـ)**.
(٧) **إعراب القرآن لابن الأنباري (٥٧٧ هـ)**.
(٨) **إعراب القرآن للسفاقسي (٧٤٢ هـ)**.
(٩) **إعراب القرآن للسمين الحلبي (٧٥٦ هـ)**.
(١٠) **إعراب القرآن لمؤلف مجهول**[١٠].

ويبدو من ذلك أنَّ التأليف في الإعراب كان محصوراً إلى حد ما في **القرآن الكريم**، وأنه قلّما ألف إعراب في غيره. ومما يؤكد ذلك أن الشيخ **محمد الأمير**، حين يحاول إيضاح المقصود من «**كتب الإعراب**» في شرحه على كتاب **المغني لابن هشام** يقول: يعني (أي ابن هشام) كتب إعراب القرآن[١١]، فيخصص هذا النشاط بالقرآن وحده دون أن يتجاوزه إلى غيره من أنماط الكلام العربي.

على أنَّ هذا لا يعني أنه لم تؤلف كتب في إعراب الشعر مثلاً فربّما كانت قد ألفت كتب من هذا القبيل. والدليل على ذلك أن شارحي المعلقات وغيرها من المجاميع الشعرية كانوا يتعرضون للنواحي الإعرابية بين الحين والحين وكلما استدعى الأمر ذلك. غير أن هذا النشاط كان نادراً على ما يبدو لنا. ومن هذه القلة النادرة كتاب «**توجيه إعراب أبيات ملغزة الإعراب**» **لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني** (٣٨٤ هـ) الذي صدر عن مطبعة الجامعة السورية (جامعة دمشق حالياً) سنة ١٩٥٨ م، بتحقيق الأستاذ **سعيد الأفغاني**.

هذا وربما أوردت بعض المصادر **ككشف الظنون**[١٢] ومجلة معهد المخطوطات العربية[١٣] أسماء عدد من كتب الإعراب هذه. ولكن قليلاً من التأمل في الموضوع يجعلنا نعزف عن تعليق كبير أهمية على هذه الأسماء. ولعلّ ذلك عائدٌ إلى سببين:

●● **الأول**: أنه ليس بين أيدينا من تلك الأسماء ما يمكن التثبت منه والتحقق من مضمونه.

●● **الثاني** : أن النحاة كما أسلفنا لم يكونوا يفرفون كثيراً بين مصطلحي النحو والإعراب .

## ابن هشام .. وموقفه من مؤلفي كتب الإعراب

أما كتب إعراب القرآن الكريم فمن الملاحظ عليها أنها غير مقصورة على الإعراب وحده ففيها **الصرف والنحو واللغة والخلاف والقراءات** وغير ذلك وإن تكن تدور في مجملها على الإعراب وقضاياه . والإعراب كما سبق أن ذكرنا ، أحد جوانب الدرس النحوي ، **فالنحو** على حدّ تعبير الدكتور **مازن المبارك ، أوسع من الإعراب وأشمل**[١٤] .

ومع أننا لا نملك التفسير الحاسم لمثل هذا الخلط فإننا نستطيع ردّه إلى أحد الأسباب التالية :

(١) **غياب المنهج الدقيق المحكم** والتصور العميق النافذ .

(٢) **الرغبة في خدمة القرآن الكريم** بكل الوسائل : فلم يكن في هذا الإجراء الذي اتبعوه ، من وجهة نظرهم ، ما يضير ما دامت النية خالصة لوجهه تعالى .

(٣) لعلّهم لم يروا بأساً في **أن يجروا على نهج الجاحظ** في أسلوبه الاستطرادي الذي قصد به إلى تشويق القارئ وتهوين الرحلة عليه .

(٤) وقد يكون السبب في ذلك **عدم قدرتهم على تبين الحدود الفاصلة** بين هذه الموضوعات التي لا يشك أحد في أنها متشابكة متداخلة .

ومهما يكن من أمر فقد هاجمهم ابن هشام على خلطهم هذا بقوله في مقدمة «**مغني اللبيب**» : «والعجب من **مكي بن أبي طالب** إذ أورد مثل هذا في كتابه الموضوع لبيان مشكل الإعراب ، مع أنَّ هذا ليس من الإعراب في شيء»[١٥] . ويضيف إلى ذلك : «وبعضهم إذا ذكر الكلمة ذكر تكسيرها وتصغيرها وتأنيثها وتذكيرها وما ورد فيها من اللغات وما روي من القراءات وإن لم ينبن على ذلك شيء من الإعراب»[١٦] .

وملاحظة أخرى يجدر بنا أن ننبه إليها ونحن بمعرض الحديث عن كتب إعراب القرآن الكريم ، وهي أنَّ مؤلفي هذه الكتب لم يحاولوا في مقدماتهم أن يقدموا مفهوماً واضحاً لعملهم هذا الذي أطلقوا عليه اسم «الإعراب» وكأن حدود هذا الموضوع واضحة بيّنة ، مع أنَّ الأمر على خلاف ذلك .

وكان ابن هشام هذا من القلائل الذين تصدوا لهذه المهمة . فألف كتاباً صغيراً في هذا الموضوع أسماه «**الإعراب عن قواعد الإعراب**»[١٧] . وخصص كذلك أربعة أبواب في كتاب «**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**» للإعراب وما يتعلق به[١٨] على الوجه التالي :

★ **الباب الرابع** : وعنوانه في ذكر أحكام يكثر دورها ويقبح بالمعرب جهلها .

★ **الباب الخامس** : في ذكر الأوجه التي يدخل على المعرب الخلل من جهتها .

★ **الباب السادس** : في التحذير من أمور اشتهرت بين المعربين ، والصواب خلافها .

★ **الباب السابع** : في كيفية الإعراب .

يقول محقق كتاب «الإعراب عن قواعد الإعراب» بهذا الخصوص : ومن هنا فقد كانت التفاتة ابن هشام إلى وضع كتاب في (الإعراب) وحده وعبارات المعربين ، تعدُّ جديدة في مادّتها ومنهجها[١٩] .

ثم يتحدث عن غاية المؤلف من وراء ذلك فيقول : ويبدو أنَّ من الأسباب التي دفعته إلى وضع قواعد الإعراب **هو حرصه على أن يتقن المعرب مصطلحات الإعراب وأساليبه وعباراته** إتقاناً يتعذر معه أن يصاب بشيء أو يؤاخذ بخطأ[٢٠] .

وعلى الرغم من ذلك كله ، يبقى ابن هشام مقصّراً في قضية مهمة هي عدم محاولته تقديم تعريف لهذا الموضوع الجليل الذي أولاه اهتماماً وعناية فائقين ألا وهو الإعراب . وكان في إمكانه القيام بذلك لو أراد لولا أنه ربما تصور أنه ليس بحاجة إلى تعريف ، مع أنه من المتعارف عليه أنه لا بدّ قبل الإقدام على الخوض في موضوع معين من التعريف به وإظهار أهميته ، وبيان الحوافز التي دفعت المؤلف للكتابة فيه والأهداف التي يتوقع تحقيقها منه إلخ . . .

## الأمير .. والجانب التطبيقي لعلم النحو

وقد توقعت أن يسد الشيخ **محمد الأمير** شارح كتاب **المغني** هذه الثلمة ، فيعرّفُ هذا النوع من الإعراب تعريفاً يقربه من الأفهام ويكشف عنه أستار الغموض والإبهام ولكن لم نستطع أن نظفر منه بأكثر من عبارة قصيرة ولكنها كبيرة الفائدة بهذا الصدد فيقول في شرح كلام ابن هشام : إنَّ **(إعراب) هنا ليس مقابل البناء بل تطبيق مفردات التركيب على القواعد**[٢١] .

وهذا المعنى هو الذي نقصده في حديثنا عن الإعراب . فإن الإعراب بمعنى اختلاف الحركات لاختلاف العوامل اللفظية أو بمعنى تغيُّر المعاني الإعرابية الذي يدل عليه تغير الحركات في أواخر الكلم والذي يقف في مقابل البناء ، هذا المعنى الذي ما زال النحاة يتمسكون به حتى الآن لا يعنينا كثيراً في بحثنا هذا . فنحن إنما نحاول أن نلفت انتباه الدارسين إلى المعنى الآخر الذي يحمله هذا المصطلح النحوي ألا وهو **الجانب التطبيقي لموضوع النحو** والذي قلّما يشير إليه النحاة في مؤلفاتهم النحوية وكتبهم الإعرابية ؛ مع أنه يكاد يطغى على غيره من المعاني في أيامنا هذه ، على الرغم من قلة من يشير إلى هذه الظاهرة من علماء النحو .

ولقد حاولت أن أرجع إلى كتاب «**الوافي**» **لعباس حسن** بهذا الشأن ، وناهيك بعباس حسن من عالم وبالوافي من كتاب . فوجدته يشير إلى هذا المعنى بمنتهى الإيجاز . قال في إحدى الحواشي تعقيباً على تعريفه للإعراب : وللإعراب معنى آخر مشهور بين المشتغلين بعلوم العربية هو :

**التطبيق العام على القواعد النحوية المختلفة ببيان ما في الكلام من فعل أو فاعل أو مبتدأ أو خبر أو مفعول أو حال أو** غير ذلك من أنواع الأسماء والأفعال والحروف، وموقع كل منها في جملته وبنائه وإعرابه أو غير ذلك[٢٢]. ويقول المعلم **رشيد الشرتوني** بهذا المعرض: «إعراب المركبات **هو ذكر موقع كل جزء من أجزاء الجملة في التركيب**»[٢٣] وهو تعريف لا يختلف كثيراً عن تعريف عباس حسن.

ومما يدعو إلى العجب أنَّ هذا المعنى المشهور الذي يشير إليه عباس حسن وصاحبه الشرتوني لا يظفر كما قلنا باهتمام النحاة فلا يشيرون إليه لا من قريب ولا من بعيد في محاولتهم تعريف الإعراب ولقد كان هذا التجاهل لهذه الدلالة المشهورة والمتداولة لمصطلح الإعراب موضع عجب الشيخ محمد الأمير وهو نحوي متأخر فقال: والعجب من خفاء هذا (يعني المعنى الإعرابي) على الشارح[٢٤].

ولعله من المعروف أنَّ النحاة الإنكليز لا يفهمون من الإعراب إلا هذا المعنى الذي أشار إليه عباس حسن. فقد أورد معجم «WEBSTER» في وصف هذا المصطلح قوله[٢٥]: **أن تحلل الجملة إلى أقسام الكلام التي تتركب منها، وأن تصف تلك الأقسام وصفاً نحوياً**. ويورد تعريفاً آخر فيقول: **أن تصف وصفاً نحوياً بذكر نوع الكلمة وايضاح التغير اللاحق بها والعلاقات النحوية**. وفي تعريف ثالث يقول: **هو أن تقدم وصفاً نحوياً لكلمة واحدة أو لطائفة من الكلمات**.

وهذه التعريفات الثلاثة المتواردة تقريباً بالإضافة إلى ما ذكرناه من تعريفات أخرى لبعض علماء النحو، تجلو لنا ما نقصد إليه وما نشدد عليه في حديثنا عن هذا المصطلح الذي أوشك أن يكون علماً قائماً بذاته من علوم العربية يجدر بنا أن نصنع له أصوله وقواعده، أو على الأقل أن نبحث عن تلك الأصول والقواعد فيما خلَّفه لنا السابقون من آثار في هذا المجال.

وإنه لمن الخطأ البالغ أن نبقى نتوهم أن النحو هو الإعراب وأن الإعراب هو النحو، وأن دراسة النحو تغني عن دراسة الإعراب أو أنها وسيلة لدراسة الإعراب والإلمام بأصوله وقواعده. فعلى الرغم من أن **الإعراب نشأ في حجر النحو وأنه ابنه الشرعي** يبقى من الضروري وضع الحواجز الفاصلة بينهما، وتبيين الحدود التي يبتدئ عندها أحدها وينتهي الآخر. فبين النحو والإعراب عموم وخصوص كما يقول المناطقة أو هما وجهان مختلفان لعملة واحدة.

وإذا أردنا مزيداً من الإيضاح للعلاقة القائمة بينهما يمكننا أن نقول: إن النحو هو الجانب النظري والإعراب هو الجانب العملي أو التطبيقي لصياغة الجملة العربية والبحث في أجزائها ودقائقها. ولعل خير ما قيل في وصف هذه العلاقة قول الشيخ محمد الأمير: ونسبته (يعني الإعراب) للنحو نسبة العلاج لعلم الطب والإفتاء للفقه[٢٦].

من هنا ينبغي أن نبدأ في تحديد ملامح هذا العلم ووضع أصوله وقواعده، وبيان الأهداف المقصودة منه، وإيضاح دوره في خدمة دراسة العربية. وعسى أن نستطيع صنع شيء بهذا الشأن في المستقبل إن شاء الله.

## الحواشي

(١) انظر شرح الصبان على الأشموني، ج ١، ص ٤٧.

(٢) أسرار العربية، تحقيق الشيخ محمد بهجت البيطار، ص ١٨ ـ ١٩.

(٣) الإيضاح في علل النحو للزجاجي، تحقيق الدكتور مازن المبارك، ص ٩١.

(٤) نفس المصدر والمكان.

(٥) المرتجل في النحو، تحقيق علي حيدر، ص ٣٤.

(٦) أسرار العربية، ص ١٨.

(٧) شرح الصبان على الأشموني، ج ١، ص ٤٧.

(٨) شرح التصريح على التوضيح، ج ١، ص ٥٩.

(٩) إحياء النحو لإبراهيم مصطفى، ص ٤٨. وانظر الإيضاح للزجاجي، ص ٦٩ ـ ٧٠.

(١٠) كشف الظنون لحاجي خليفة، ج ١، ص ١٢١.

(١١) شرح الأمير على مغني اللبيب، ج ١، ص ٥.

(١٢) حاجي خليفة، ج ١، ص ١٢١.

(١٣) المجلد الرابع، الجزء الثاني، ص ٢٧٤ وما بعدها.

(١٤) نحو وعي لغوي، ص ٧٤.

(١٥) تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج ١، ص ١٢.

(١٦) نفس المصدر والمكان.

(١٧) صدر عن دار الفكر ـ بيروت سنة ١٩٧٠م، بتحقيق رشيد عبد الرحمن العبيدي.

(١٨) تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج ٢، ص ٤٥١ وما بعدها.

(١٩) انظر المقدمة، ص ٨.

(٢٠) نفس المصدر والمكان.

(٢١) انظر شرح الأمير على المغني، ج ١، ص ٨.

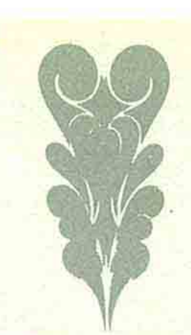
(٢٢) ج ١، ص ٧٤ (الحاشية رقم ١١).

(٢٣) مبادئ العربية، ج ٤، ص ٤١٤.

(٢٤) شرح المغني، ج ١، ص ٨.

(25) WEBSTER, COLLEGE DICTIONARY, SPRINGFIELD M. S. A, 1967, See Verb (Parse).

(٢٦) شرح الأمير على المغني، ج ١، ص ٣.



# بين شاعرين

قصيدة ○ قصيدة

الشاعر الفرنسي
## لوي أراجون

الشاعر المهجري
## جورج صيدح

# عمر وردة

للشاعر الفرنسي **لوي أراجون**، الذي **ولد في باريس عام ١٨٩٧ م**، وبدأ بدراسة الطب ثم أسس مع **أندريه بريتون** عام ١٩١٩ م، **مجلة «أدب»** واشترك في **الحركة الدادية**، قبل أن يقوم بدور فعال في **الحركة السيريالية**، وتدل قصائده الأولى على تأثره بكل من **رامبو**، **ولوتريامون**، وهما من الشعراء الرمزيين، كم تتسم بقوة الإبداع الكلامي، إلى أن اتجه أراجون إلى الواقعية عام ١٩٣٢ م، بعد أن دبت القطيعة بينه وبين أندريه بريتون، ووقع أراجون في حب **إلزا تريوليه**، وهو الحب الذي أمده بالعديد من الموضوعات التي عادت به إلى الشعر الكلاسيكي والشعر الحي، أو بالأحرى إلى الشعر الذي يذكرنا **بثيون**، **وهيجو**، **وأبولنير**، **وبيجي**، ومن هذه الانطلاقة، كتب أراجون ديوان «**انكسار القلب**» ١٩٤١ م، و«**عيون إلزا**» ١٩٤٢ م، و«**إلزا**» ١٩٥٩ م، و«**مجنون إلزا**» ١٩٦٣ م.

وكان لشعر أراجون أثره الكبير وتأثيره الواضح في الشعر العربي المعاصر، وبخاصة شعراء المهجر الأميركي، من أمثال **جورج صيدح**، **وإلياس فرحات**، **وشفيق المعلوف**، **والشاعر القروي**.

**وهذه القصيدة «عمر وردة» من ديوانه «عيون إلزا» حيث يقول:**

# مصير وردة

**للشاعر السوري المهجري جورج صيدح** الذي ولد في دمشق عام ١٨٩٣ م، وهاجر إلى العالم الجديد عام ١٩٢٧ م، وعاش في المهجر الأميركي قرابة الثلاثين عاماً، ثم عاد إلى وطنه سورية بعد كفاح السنين. وعاش في مهجره وتراً مشدوداً إلى وطنه يمثل المغترب الحنون أصدق تمثيل، فهو دائم الحنين إلى مغانيه الأولى، ومدارج طفولته وصباه، ولم يكن جورج صيدح مختاراً في الهجرة، كما كان أكثر المغتربين من اللبنانيين والسوريين، ولكن الشدة هي التي ألجأته إلى الهجرة.

وإذا كانت قيثارة جورج صيدح تجيد العزف على الحنين والتلهف إلى الوطن، فقد غزا ميادين أخرى من أبواب الشعر الغنائي في الوصف، والحب، والوطنية، والعروبة، التي تلون شعر هذا الشاعر بلون زاه جميل، وليست العروبة عند جورج صيدح كلاماً منمقاً، أو أبياتاً مزوقة، ولكنها روح تسري، ودم يراق على جوانب الشرف الرفيع. وجورج صيدح له ديوان بعنوان «**النوافل**» طبع بالأرجنتين عام ١٩٤٧ م، أما ديوانه «نبضات» فقد طبع في باريس سنة ١٩٥٣ م، إلى أن ألقى جورج صيدح عصا التسيار بمدينة بيروت عام ١٩٥٤ م.

وتتبدى ثقافته الشعرية في تأثره بالشعر الفرنسي عامة، وهذه هي قصيدة «مصير وردة» التي يبدو فيها تأثره بالشاعر الفرنسي لوي أراجون:



# عمر وردة

سأخترع الوردة من أجلك
من أجلك أيتها الوردة . . ولا توصفين
على الأقل بكلمات مأخوذة من موكبك المعتاد
ولا تظهرها إلا الكلمات الغريبة على الوردة
وهكذا الأمر بالنسبة للصرخة التي تنتزع
والألم الذي تعبر عنه
ونجوم المتعة فوق هوة الحب السحيقة

* * *

سأخترع من أجلك وردة الأصابع العطرة
أصابع تعانقت وتشابكت وتفقد أوراقها
سأخترع من أجلك الوردة أمام باب
عشاق ما لهم من سرير إلا ذراعيهم

* * *

وردة في قلب صرعى الحجر ، ماتوا بلا اعتراف
وردة فلاح ينفجر فيه اللغم وسط حقله

# مصير وردة

يا وردتي ! طرتِ كذات الجناح
ولم تعودي في ميعاد الطيور
رباه ! سلطت عليها الرياح
فحومت فوق الربى والثغور
وانطرحت كالعندليب الصدي
في صفحة المستنقع الأربدِ

* * *

وافيتها في الماء عند الغسق
وحولها الأقذار طوفٌ يطوف
كأنها بين الدياجي شفق
تناثرت من بردتيها شنوف
على عراء الأفق الأسود
وعدوة المستنقع الأربدِ

* * *

لهفي عليها ! ما أذل الأسير
آسره عبدٌ دعي الحسب

عطر قان ، عطر خطاب عثر عليه
ولا يخاطبني فيه شيء لا الملاطفة ولا الإهانة

★ ★ ★

لقاء لم يحضر فيه أحد
جيش حارب في يوم هبت فيه ريح عاتمة
خطى أم أمام باب سجن
غناء رجل تحت أشجار الزيتون ساعة الظهيرة
معركة ديكة في بلد كساه الضباب
مودة جندي بعيد عن بلده

★ ★ ★

سأخترع من أجلك وردتي وروداً
بعدد الماس في ماء البحر
ورداً بعدد القرون في تراب السماء
بعدد الأحلام في رأس الطفل الواحد
بعدد الأنوار في النحيب الواحد

★ ★ ★

أتعرفون الوردة القمر ؟
أتعرفون الوردة الزمن ؟
الأخرى تشبه إحداهما
كما تعكس إحداهما الأخرى
في مرآة البحيرة

★ ★ ★

أتعرفون الوردة المرة ؟
وردة الملح والرفض
التي تزدهر على البحر
بين المد والجزر
كالقوس بعد المطر

★ ★ ★

الوردة ، الحلم والوردة ، الروح
تباع حزماً في الأسواق
الوردة ، اللعب والوردة ، النغم
وردة الحب المفقود
وردة الخطى الضائعة

★ ★ ★

أتعرفون الوردة — الخوف ؟
أتعرفون الوردة — الليل ؟
كلتاهما تبدو مرسومة
كما يرتسم الصوت على الشفاه
كما تعلق الثمرة على الشجرة

★ ★ ★

عبثاً يمتدح صوتي
كل الورود التي أتغنى بها
كل الورود التي أختارها
كل الورود التي أخترعها
أمام « الوردة » التي أراها .

(من شعر أراجون : إلزا وعيون إلزا ترجمة د . سامية أسعد وفؤاد حداد)

---

ربـــاه ! لـــو ألقيتهـــا في الغـــدير
لاحتضرت راقصـــة مـــن طـــرب
بـريئة مـــن دنس المســـند
في حمـــأة المســـتنقع الأربـــد

★ ★ ★

أي وردتي في ثـــوبك النـــاصع
وحـــظك الفـــاحم ، هـــزؤ القـــدر
مـــا لي يـــد في الـــكوكب الســـاطع
خلف الغيـــوم الخـــافقات أستتر
ضـــاع ســـناه كالعبـــير النـــدي
منـــك على المســـتنقع الأربـــد

★ ★ ★

سألت عنـــك الـــروض ، والـــروض نـــام
عن خـــطبك الفـــادح مـــلء الجفـــون
كأن مـــا كنـــتِ عـــروس الخـــزام
ســـيدة الأزهـــار ، تـــاج الغصـــون
غـــابت عـــن الـــرائح والمغتـــدي
ذكراك في المســـتنقع الأربـــد

★ ★ ★

لو كنت شـــوكاً مـــا غـــزتك الـــرياح
ولا تـــرامتك الـــذرى والســـفوح
إذا اســـتطالت غمـــزات الـــوقاح
إليـــك آبـــت كفـــه بـــالجروح
شريـــك الســـلسال في الأنجـــد
لا كدر المســـتنقع الأربـــد

★ ★ ★

واختلـــج المـاء لـــريب . مـــزق
أحشـــاءه مـــن وشـــوشات النســـيم
فـــابتلع الـــوردة إلا العبـــقْ
منهـــا تهادى في خـــلايا الســـديم
كأنـــه روح لمســـتشهد
رفـــت على المســـتنقع الأربـــد .

(الشعر العربي في المهجر للأستاذ محمد عبد الغني حسن)

**القراءة عملية يقوم بها معظمنا أو جميعنا يومياً . وهي عملية يمارسها مختلف الناس على تنوع مهنهم وحقولهم ، يمارسها المعلم والطالب والتاجر والصغير والكبير والرجل والمرأة والاختصاصي والطبيب والمهندس وأستاذ الجامعة . ولا يقوم كل منا بالقراءة لنفس الهدف أو بنفس الطريقة . فللقراءة أهداف متنوعة ، ولها لذلك أنماط متنوعة . وسأتعرض في هذا المقال إلى أهداف القراءة والأنماط المترتبة على الأهداف .**



# القراءة : أهدافها وأنماطها

بقلم : د . محمد علي الخولي

## القراءة من أجل البحث

كثيراً ما يقرأ القارئ باحثاً عن معلومات محددة تتصل بموضوع معين . وفي هذه الحالة ، لا يقرأ القارئ من أجل التسلية أو تمضية الوقت ، كما أنه لا يقرأ أي شيء ، بل ينتقي الكتاب الذي يتصل بالموضوع الذي يبحث عنه . وكثيراً ما يتعدى الأمر إلى انتقاء بعض الفصول أو الصفحات من الكتاب . في مثل هذه القراءة ، هناك هدف محدد يسعى إليه القارئ ، الا وهو **جمع معلومات تتعلق بمحور معين هو موضوع البحث** .

## القراءة من أجل التسلية

هنا لا يهدف القارئ إلى متابعة موضوع ما بعينه ، لأن المراد الأساسي هو **التسلية** . وفي هذه الحالة ، لا يهدف القارئ إلى نوعية معينة من الكتب أو المواضيع . كما أنه لا يركز كثيراً في القراءة إذا كان مراده التسلية ، فقد يقرأ وهو يستمع إلى المذياع أو وهو يشاهد التليفزيون على نحو متقطع . كما أن القارئ للتسلية **لا يصر على قراءة كل سطر أو فقرة أو صفحة** ، بل نراه **يقفز بعينيه من سطر إلى آخر ، ومن صفحة إلى أخرى** ، بل قد يقفز **من كتاب إلى آخر** . ولا لوم عليه هنا ما دام مراده **التسلية** .

## القراءة من أجل التلخيص

قد يقرأ القارئ لا من أجل التسلية ولا من أجل البحث ، بل من أجل أن يقوم بتلخيص مادة قرائية معينة . وفي هذه الحالة ، تراه يقرأ **سطراً سطراً ، فقرة فقرة ، صفحة صفحة ، بتركيز تام** . وفي أغلب الحالات ، ترى بيده قلماً يضع به الخطوط تحت الأفكار الرئيسية أو الإشارات في هامش الصفحة أو يدوّن الملاحظات على ورقة خارجية .

وفي مثل هذه القراءة ، لا بد من فرز الأفكار الرئيسية والمصطلحات الجوهرية ، ولا بد من التمييز بين **الجوهريات والتفاصيل** .

## القراءة من أجل حب الاستطلاع

كثيراً ما يقرأ القارئ مدفوعاً **بغريزة حب الاستطلاع** . قد يسمع أحدنا بموضوع جديد فيدفعه حب الاستطلاع إلى القراءة فيه للتعرف عليه والاستزادة منه . ويشبه هذا ما نفعله حين نسمع ببلد جذاب فيدفعنا حبنا للاستطلاع إلى السفر إلى ذلك البلد . ويحس القارئ في هذه الحالة بنوع من **الرضا الذاتي** وهو يشبع دافعاً من دوافع النفس .

## القراءة من أجل النمو المهني

إن أصحاب المهن الرفيعة يحسون أن من واجبهم أن يطلعوا على كل ما يجد في مهنتهم حتى يبقوا على اتصال بالمهنة والمستحدثات فيها . وفي هذا الإطار ، يقرأ أستاذ الجامعة والطبيب والمهندس والمحامي والإعلامي والباحثون وغيرهم من أصحاب المهن التي تنمو المعرفة فيها بسرعة كبيرة . هذه القراءة تحركها **الرغبة في الانتماء إلى مهنة معينة** ، وتحركها الرغبة في **المحافظة على مستوى معرفي ومهني يليق بصاحبه** .

## القراءة من أجل العبادة

**إن المتقين من عباد الله كثيرون والحمد لله** ، وهؤلاء نراهم يقرأون كتاب الله بانتظام ، لا من أجل المهنة أو التلخيص ، **بل للتقرب إلى الله والتبصر في كتاب الله ولإدخال الطمأنينة إلى النفس** . وهذا لعمري هدف نبيل من أهداف القراءة لا ينبغي أن يغيب عن البال . وتدخل ضمن هذه القراءة أية قراءة لأي كتاب ديني بقصد تفقه المرء في الدين ليكون ذلك منطلقاً لسلوك **يرضى عنه الله**

ورسوله والمؤمنون .

## القراءة من أجل الامتحان

وهذه قراءة أبنائنا الطلاب على اختلاف المراحل التي يلتحقون بها . فمعظم قراءة الطلاب إما من أجل اختبار عاجل أو من أجل اختبار آجل . وهي قراءة لا خيار للقارئ فيها ، فعليه أن يقرأ فصلاً ما أو كتاباً ما ، شاء ذلك أم أبى . وهي قراءة تحتاج إلى **تركيز وتكرار وتسميع** ، بل وتلخيص في كثير من الحالات .

## القراءة من أجل التمثيل

قد يقرأ القارئ بصوت عال **ليضرب المثل لمستمع أو مستمعين في كيف تكون القراءة** . ومثل هذه القراءة يقوم بها **معلم اللغة** ليستمع الطلاب إلى قراءته النموذجية فيقلدونه فيها أو يعيدون من بعده جملة جملة . وقد يقوم بها الوالد كنموذج يقلده فيه ابنه .

## القراءة من أجل الترجمة

بعضنا يقرأ ليترجم من لغة إلى أخرى ، ولا بد هنا من قراءة الأصل المراد ترجمته ، وهذا أمر من تحصيل الحاصل ، إذ تستحيل ترجمة كتاب أو جزء منه من دون **قراءته بشكل مركز ودقيق كلمة كلمة وسطراً سطراً** ، ليس مرة واحدة ، بل عدة مرات في أغلب الأحيان .

## القراءة من أجل الإعلام

قد نقرأ لا لنعلم نحن ، بل ليستمع إلينا مستمع فيعلم ما يحسن به أن يعلم . وتتخذ مثل هذه القراءة الطابع الجهري لتحويل المادة المقروءة إلى أمواج صوتية يدركها السامعون . وهذا ما يفعله **المذيع في الإذاعة أو التليفزيون أو القارئ لمجموعة من المستمعين** .

## القراءة من أجل الإنجاز

قد نقرأ لنشعر أننا **فعلنا شيئاً ، أنجزنا شيئاً ، فهمنا شيئاً** . وهنا تحقق القراءة هدفاً نفسياً هاماً وهو **الشعور بالإنجاز** . وهو الشعور الذي نحس به عندما نحقق عملاً ما أو ننجز أمراً ما . وهو الشعور الذي نحس به عندما نكوِّن فكرة معينة ، أو نصل إلى آخر صفحة في الكتاب أو آخر فقرة في الفصل .

وأهداف القراءة التي ذكرناها ليست متنافرة ، فقد يجتمع أكثر من هدف واحد في الحالة الواحدة . فقد نقرأ من أجل بحث ما ، وقد نلخص ما نقرأ في نفس الوقت ، وقد يشبع ذلك حب الاستطلاع لدينا ، وقد يساعدنا ذلك على النمو المهني . ولكن المقصود بالهدف القرائي هو الهدف الرئيسي الذي نقرأ من أجله ، وهو هدف **يتغير من قارئ إلى آخر ، ومن وقت إلى آخر** .

وانطلاقاً من الأهداف القرائية ، تصبح هناك أنماط قرائية متعددة نذكر منها ما يلي :

١ ـ **القراءة المكثفة** : وهي قراءة يقصد بها تعليم الطلاب مفردات لغوية جديدة وتراكيب نحوية جديدة . ولهذا تكون المادة اللغوية أعلى من مستوى الطالب قليلاً ، لأن الهدف هنا هو **رفع الطالب إلى مستوى أعلى من مستواه القرائي الحالي** .

٢ ـ **القراءة التكميلية** : وهي قراءة يقصد بها تدعيم ما تعلمه الطالب سابقاً ، ولذا نرى مستوى المادة القرائية هنا ضمن مستوى الطالب أو دونه أحياناً ، لأن الهدف ليس تعليم مفردات جديدة أو تراكيب نحوية جديدة ، بل الهدف هو **ترسيخ المعلومات اللغوية السابقة** عن طريق المراجعة والتكرار .

٣ ـ **القراءة الصامتة : وهي قراءة تصمت فيها الشفاه وتسكن فيها الحبال الصوتية . وفي هذه القراءة ، تتولى العينان نقل المقروء إلى الدماغ ، ويتولى الدماغ فك الرموز وبلورة المعاني والدلالات** من دون إحداث موجات صوتية . وهذه القراءة هي ما نقوم بها في مكاتبنا ومكتباتنا ونحن نبحث أو نلخص أو نترجم أو نطالع .

٤ ـ **القراءة الجهرية** : إذا قرأ القارئ فهو إما **صامت أو جاهر** . والقراءة الجهرية هي القراءة مع تحريك الشفاه وإحداث صوت . وقد نقوم بمثل هذه القراءة لاسماع الآخرين ما نريدهم أن يسمعوا أو لإعلامهم بما لم يعلموا أو لتقديم نموذج قرائي نريد منهم أن يقلدونا فيه .

٥ ـ **القراءة النموذجية** : إذا أراد المعلم **أن يصلح من عادات طلابه القرائية** ، فإنه يقرأ لهم وهم ينصتون على أمل أن يقلدوه فيصلح حالهم قليلاً أو كثيراً . وقد يطلب منهم أن يرددوا من بعده . وكلما قرأ جملة أو جزءاً منها أعادوه من بعده .

## الخلاصة

وهكذا نرى أن للقراءة أهدافاً متنوعة . فقد نقرأ لنبحث أو نتسلى ، وقد نقرأ لنلخص أو نترجم ، وقد نقرأ لنتقرب إلى الله رب العالمين ، وقد نقرأ لنعطي المثال القرائي لطلابنا ، وقد نقرأ لإشباع دافع الاستطلاع أو لتحقيق الشعور بالإنجاز ، وقد نقرأ ليستمع إلينا من يريد الاستماع ، وقد نقرأ لننمو مهنياً ، وقد نقرأ استعداداً لامتحان . والقراءة بعد كل هذا وذاك أنواع وأنماط : فهي صامتة أو جهرية ، مكثفة أو تكميلية ، نموذجية أو عادية .




بقلم: د. علي أبو المكارم

**لعل فناً من الفنون لم يحظ بمحاولة تقديم تعريف دقيق له كما حظي الشعر، فمنذ أرسطو حتى اليوم والنقاد يحاولون تقديم تعريف يتضمن تحديداً لعناصره. والأدباء - بدورهم - يسهمون في هذا المجال بما يحاولونه من إشارة إلى خصائصه، وإلى جوار الأدباء والنقاد نجد تعريفات شتى قدمها اللغويون، والعروضيون، والمؤرخون، والمفسرون، والمحدثون، وغيرهم من المهتمين بشؤون الثقافة والفكر.**

وقد أشار **ميخائيل نعيمة** إلى أن من الدارسين من حاول استقصاء هذه التعريفات، **فذكر ما يربو على مائة وسبعين منها**[1]. وقد أولع الغربيون بصورة خاصة بتقديم تعريف للشعر، بيد أن منهم من ضيّق تعريفه له فلم يتناول الأنماط الشعرية كلها، ومنهم من وسّعه حتى تجاوز الأشكال الشعرية بأسرها إلى غيرها مما يطلق عليه «**الشعر المنثور**». وهو جنس أدبي يختلف عن الشعر وعن الأنماط المألوفة من النثر، وإن وجد بعض الشبه بينه وبينها جميعاً.

ومن بين هذه التعريفات - مثلاً - قول **رسكن** عن الشعر: «**إنه إبراز للعواطف النبيلة بطريق الخيال**»، وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده، وقوله في موضع آخر: «**الشعر فيضان من شعور قوي نبع من عواطف تجمعت في هدوء**»، وهو قريب من تعريفه السابق من حيث ارتكازه على العاطفة وجعلها محوراً للشعر.

ومن ذلك أيضاً قول **وردز ورث**: «**الشعر هو الحق ينقله الشعور حياً إلى القلب**»، وقول **شيللي**: «**إنه تعبير الخيال**»، وقول **إمرسون**: «**الشعر هو المحاولة الرائعة للتعبير عن روح الأشياء**»، وقول **ستيدمان**: «**الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة التي تعبر عن المعنى، والذوق، والفكر، والعاطفة، وعن سر الروح البشرية**»[2].

## الشعر بين الإبداع والتركيب

وهذه التعريفات كلها - شأنها شأن الكثير من تعريفات الشعر - لا تقدم صورة مقنعة لمفهوم الشعر، صورة تتحدد فيها عناصره، وتتبلور من خلالها خصائصه، مما دعا **ميخائيل نعيمة** إلى أن يسمي أشباه هذه التعريفات **بالقصور**، لأننا «لو ألقينا نظرة سطحية عليها لوجدناها

ـ مع كل ما فيها من الاختلاف الظاهر في التعبير ـ تدور حول نقطتين جوهريتين : فقسم منها ينظر إلى الشعر **من جهة تركيبه ، وتنسيق عباراته ، وقوافيه ، وأوزانه** . والآخر يرى في الشعر **قوة حيوية ، قوة مبدعة ، قوة مندفعة دائماً إلى الأمام** . والشعر في الحقيقة ليس الأول وحده ، ولا الثاني فقط ، **بل هو كلاهما** »[٣] .

والحق أن هذا النقد الذي ذكره **نعيمة** يتناول الكثير من التعريفات ، ولكنه قد لا يصدق على تعريف مثل تعريف **ستيدمان** الذي أشار فيه إلى الجانبين معاً ، وإن كان هذا التعريف ـ برغم ذلك ـ لا يسلم من قصور ؛ لأنه حين ذكر لغة الشعر تحدث ـ من بين ما تحدث به عن خصائصها ـ عن « **الوزن** » ، ولو أنه تحدث عن « **الموسيق** » لكان أقرب إلى الصحة ؛ لأن الوزن بعض آثار الصياغة الموسيقية فحسب .

ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى نقد « **نعيمة** » ما يمكن اعتباره من بين أسباب قصور عدد كبير من تعريفات الشعر ، وهو أن **الشعر فن** ، ومن ثم يصدق على تعريفه ما يصدق على تعريف سائر الفنون ، من صعوبة في التحديد ، وتعقيد في الإشارة إلى عناصره ، وخصائصه ، لذلك فإننا بدلا من أن نحاول تقديم تعريف بديل لهذه التعريفات ، أو إضافة تكملة لها ، سنحاول ـ عوضاً عن ذلك ـ التعرف إلى الشعر **من خلال التعرف على التجربة الإنسانية** التي يتولد منها وفيها ، ثم نصحبه حتى مرحلة التعبير النهائي عنها ، وهكذا تتكون لدينا صورة العمل الشعري بواسطة مصاحبة هذا العمل ومعايشته ، وبذلك يكون الأسلوب الذي نلجأ إليه في التعرف إلى العمل الشعري أسلوباً يعتمد على **محاكاة المعاناة الشعرية** ، واستبطان التجربة نفسها ، والانغماس فيها ، وليس التأمل العقلي الخارجي لها ، الذي لا بد ـ بالضرورة ـ أن يكون بمنأى عنها .

## الشعر .. بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي

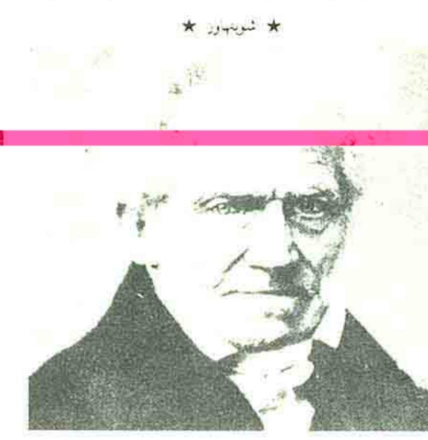
من المؤكد أن الشعر **صدىً لحركة نفسية** أثمرت هذه الموسيق الناشئة من توافق الحروف الساكنة والممدودة[٤] ، ويفسر « **جويو** » ارتباط هذه الحركة النفسية باللغة الشعرية بقوله : « **إن الفسيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التي تهدف إلى التعبير عن الانفعالات قبل كل شيء ترجع في أصلها ـ هي نفسها ـ إلى الانفعال** ، ومن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة مُوَقّعة **حين نعاني انفعالات قوية** .

فقانون « **الانتشار العصبي** » **أولا** يجعل التنبه أو التأثر الذي ينشأ في الدماغ ينتقل قليلاً أو كثيراً إلى الأعضاء ، كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكناً حين تلقي فيه بحجر . **وثانياً** فإن قانون « **الوزن والإيقاع** » الذي يرى « **تندال** » و « **سبنسر** » أنه يسيطر على جميع الحركات يقلب هذا الاضطراب إلى تموج منتظم ، فإذا كنت في حالة قلق بسيط **رأيت ساقك تتحرك وتهتز** ، وإذا كنت تعاني ألماً مادياً أو ألماً نفسياً في بعض الأحيان **رأيت الجسم كله يضطرب** ، فإذا لم يكن هذا الألم شديداً جداً **رأيت الجسم يهتز إلى الأمام وإلى الوراء** ، ورأيت اضطرابه يصبح منتظماً ، وإذا كنت أخيراً في حالة فرح شديد **رأيتك تقفز وترقص** .

هذه القوانين والظاهرات نفسها تلاحظ في أعضاء الصوت ، وها نحن أخيراً نصل إلى الحقيقة الأساسية : إن الكلام يكتب بتأثير التنبه العصبي قوة وإيقاعاً واضحين ، فالخطيب إذا تحمس رأيته يدخل على كلامه من الوزن والايقاع ما لم تكن نلاحظه أول الأمر ، وكلما ازداد فكره قوة وغنى **ازداد كلامه توقيعاً وموسيق** »[٥] .

يمكننا ـ إذاً ـ أن نميز بين نوعين من الإيقاع في الشعر ، **أحدهما** : « **الإيقاع الداخلي** » الذي يتمثل في مستوى معين من الانفعالات النفسية ، مستوى ليس بالغ الحدة بحيث يجد سبيله إلى التعبير المباشر ، وليس بادي الوهن بحيث يتسرب في تيار المشاعر المألوفة ، **والآخر** : « **الإيقاع الخارجي** » ، **وهو التعبير اللغوي** ـ أي بواسطة اللغة ـ عن ذلك الإيقاع الداخلي ، ذلك التعبير الذي يلجأ إلى استخدام الأصوات اللغوية في اصطناع تيار من الموسيق الخارجية يساوق الموسيق الداخلية ويجسد معالمها .. تيار يتكون من القدرة على استخدام الحركات والسكنات والصور والدلالات والإيحادات جميعاً .

★ ميخائيل نعيمة ★



★ شوبنهاور ★



★ ماثيو أرنولد ★

وهكذا . . . **لا بد في الشعر من تضافر هذين الجانبين معاً : الإيقاع الداخلي بكل ما يمثله من خصائص فكرية وشعورية ولا شعورية ، والإيقاع الخارجي القادر على تجسيد ذلك العالم الداخلي وما يعتمل فيه** . وبدون أي من هذين الجانبين معاً يفقد الشعر دلالته ، وإن احتفظ ـ في بعض الأحيان ـ بشيء من خصائصه .

نستطيع أن نقول ـ إذاً ـ **إن الشعر إيقاع ، أي نوع من الموسيقى**[٦] ، ولقد أدرك هذه الحقيقة عدد كبير من الباحثين ـ قدامى ومحدثين ـ فأرجعوا الشعر والموسيقى إلى جنس واحد ، هو : « **التأليف والوزن ، والمناسبة بين الحركة والسكون** ، فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة »[٧] . بيد أن بينهما ـ بالرغم من ذلك ـ فارقاً ، يتضح في أن « الشعر **يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نَظْم موزون** مع مراعاة قواعد النحو في اللغة ، وأما الموسيقى **فهي تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون وإرساله أصواتاً على نسب مؤتلفة** ، بالكمية والكيفية ، في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين »[٨] .

هذا الفارق يتحدد إذاً في كون الشعر لا يلجأ إلى الأصوات لتكوين الأشكال الإيقاعية تعبيراً عن الإيقاعات الداخلية[٩] ، إذاً الشعر لا يستخدم الأصوات المجردة ولا سبيل فيه إلى التعامل معها ، ومن ثم يضطر الشاعر إلى أن يلجأ إلى أصوات اللغة لينسج منها بنيته الإيقاعية .

ولكن . . ليس في اللغة أصوات مفردات لا تأتلف في كلمات ، أو لنقل : إن هذا النمط من الأصوات جد محدود **بحيث لا يصلح وسيلة للتعبير الشعري المتدفق المتنوع** ، القادر على تصوير هذه الموسيقى الداخلية العامرة بالأفكار ، الزاخرة بالمشاعر ، الجياشة بالانفعالات . كما أنه ليس في اللغة كلمات تخلو من الدلالة بحيث تصبح مجرد مركبات صوتية مبنية من مفردات إيقاعية .

ومن ثم فإن الأصوات التي يستخدمها الشعر تتضمن ـ بالضرورة ـ دلالة ما ، إذ إن الشاعر مضطر إلى استخدام التراث اللغوي ، أو بتعبير آخر : **مطالب بالتعامل مع معجم اللغة ذاتها** ، وهو مطالب في تعامله معه إلى أن يستخدم ـ بشكل عام ـ ما هو مقرر في استخدامه من قواعد ، ولكنه مطالب ـ أيضاً ـ بأن يصل من خلال هذا التعامل ، وبه ، إلى حالة **من التناغم التعبيري القادر على تصوير التلاحم بين حركة الموسيقى الداخلية وحركة الموسيقى الخارجية معاً** ، الموسيقى الداخلية النابعة من تدفق الأفكار ، وتعدد المعاني ، وتنوع الانفعالات ، والموسيقى الخارجية المكونة من إيقاعات الحركات والسكنات ، والصور ، والدلالات جميعاً .

معنى هذا أن الشاعر **مطالب باستخدام ما هو محدود في اصطناع ما ليس له حدود ، مطالب بأن يخدم الكلمات حين يستخدمها ، مطالب بأن يفجر فيها طاقات تعبير لا حصر لها ،** لا تنتمي كلها إلى بنية الكلمة ذاتها بقدر ما ترتبط بالقدرة على استيحاء عوالم هذه البنية الصوتية والمعجمية والدلالية في حال إفرادها وتركيبها ، متصلة بذلك البناء اللغوي الذي هو لحمة الإيقاع الخارجي ، مجسدة تلك العوالم النفسية والعقلية الشعورية منها وغير الشعورية ، مكونة بذلك نغمة في بناء تلك المعزوفة الموسيقية الكلية : القصيدة الشعرية .

**الهوامش**

١ ـ « **الغربال** » ، **لميخائيل نعيمة** ، ص ١١٢ .

٢ ـ انظر في هذه التعريفات ، ونحوها ، « **النقد الأدبي** » **لأحمد أمين** ، ص ٧٩ ـ ٨٠ ، « **قدامة** » ، **لبدوي طبانة** ، ص ١٧٧ ـ ١٧٨ ، « **أصول النقد الأدبي** » **لأحمد الشايب** ، ص ٢٩٧ .

٣ ـ « **الغربال** » ، ص ٧٦ .

٤ ـ انظر : « **تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع** » ، **لمحمد زغلول سلام** ، ص ٤١ .

٥ ـ انظر : « **مسائل في فلسفة الفن المعاصرة** » ، ترجمة **سامي الدروبي** .

٦ ـ لعل من الخير أن نشير هنا إلى أن « **فولتير** » قد عرف الشعر بأنه « **موسيقى النفس** » وجعل ذلك سبب ما في ترجمته من صعوبة ؛ إذ بالترجمة تضيع موسيقاه وهي جزء لا يتجزأ منه ، وقد اقترب منه في هذا الرأي « **ديدرو** » . وقد ذكر **أحمد أمين أن من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر في لغة أخرى** ؛ إذ إن الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة فنية وطريقة أداء ، وهذه الطريقة شخصية محضة تختفي عند ترجمة الشعر ، والذي يمكن ترجمته فقط هو المعنى الذي حواه الشعر وما فيه من تصوير وخيال ، وما يحتويه من عواطف عامة ، ويعد المترجم أميناً **إذا استطاع أن ينقل ذلك كله** ، أما طريقة الأداء فلا يمكن ترجمتها . ومن قبل هؤلاء جميعاً ذكر **الجاحظ** : ( **أبو عثمان عمرو بن بحر ـ ١٥٠ ـ ٢٥٥هـ** ـ « **أن الشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حُوِّل تَقَطَّعَ نَظْمُهُ ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب ، لا كالكلام المنثور** » . انظر : « **الحيوان** » **للجاحظ** ، تحقيق **عبد السلام هارون** ، ج ١ ، ص ٧٥ .

٧ ـ انظر : « **كتاب الموسيقى الكبير** » ، **للفارابي** ، مقدمة المحقق ، ص ١٦ .

٨ ـ المصدر السابق ، ص ١٦ ـ ١٧ .

٩ ـ **انظر « دراستنا عن الصياغة الموسيقية للقصيدة العربية**

## اللغة .. كمعبِّر عن الذات الإنسانية

**اللغة إذاً مادة الإطار الشعري الموسيقي**، ولكن الشاعر لا يستخدم اللغة وفق ما هو شائع، بحيث لا تعطي صيغها وتراكيبها غير ما هو معروف منها ومألوف، ذلك أن الشاعر يعيد استكشاف عوالم الكلمات والتراكيب، وكأنه يعيد تجديدها، وهو بذلك يمنح هذه الكلمات ما لم يستطع غيره أن يقدمه لها، أو حتى يتلمسه فيها، ومن ثم حين يستخدمها الشاعر نجدها في عمله الشعري **جديدة وكأنه أول من استكشفها، وارتاد إلى عوالمها الطريق**.

«إن لكل كلمة معنى أو روحاً، ولكل كلمة رنة، ولكل كلمة صبغة أو لون، والمجيد من الكتّاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكرة جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها **معنى جلي**، ومن اندماج ألوانها **صورة واضحة جميلة**، ومن تآلف رناتها **لحن رقيق شجي**.

غير أن من الكتّاب والشعراء من لا يرون من الألفاظ إلا معانيها، فهؤلاء قد يفصحون عن عاطفة أو فكر، إنما يجيء إفصاحهم **عارياً من الجمال، خالياً من الموسيقى**، ومنهم من لا يرون من الألفاظ غير ألوانها، فهؤلاء قد يرسمون صورة طلية، **لكنها تأتي مجردة من الحياة**، ومنهم من لا يرون في الألفاظ سوى رناتها، فيؤلفون ألحاناً رقيقة، **إنما لا جمال فيها ولا بيان**»[10].

بهذا الأسلوب في التعامل مع اللغة يستطيع الشاعر أن يصل إلى **أعلى مراحل التعبير عن الذات الإنسانية**، وبهذا الأسلوب يكون الشعر ـ وحده ـ **أكثر قدرة على تصوير الحقيقة الإنسانية من التاريخ**؛ إذ إن التاريخ يحكي لنا الصورة الخارجية للأحداث مرتبطة بالزمان والمكان، أما الشعر فإنه يعنى **بجوهر الإنسان** بغض النظر عن حدود الزمان والمكان.

ومن هنا رأى «**شوبنهور**» أن «الذي يريد أن يعرف الإنسانية في جوهرها الباطن، في صورتها متحققة ومتطورة باستمرار، **فإن عليه أن يبحث عنها في الآثار الرائعة لكبار الشعراء**، ففيها صورة أكثر أمانة وأعظم وضوحاً من تلك التي يعرضها علينا المؤرخون»[11].

ومن هنا أيضاً كان تعريف «**وردز ورث**» للشعر: «**إنه روح المعرفة وحياتها ونقد الحياة**»[12]، وتعريف «**إمرسن**»: «**الشعر هو المحاولة الرائعة للتعبير عن روح الأشياء**»[13]، وتعريف «**ماتيو أرنولد**»: «**الشعر نقد الحياة في حالات تلائم هذا النقد بتأثر قوانين الحقيقة والجمال الشعريين**»[13]، **ومن قبل هؤلاء جميعاً ذهب «أرسطو» إلى أن الشعر «تجديد وابتكار»** مراعياً هذه المقدرة على تصوير الحقيقة في ذاتها؛ «ولهذا كان اليونان يسمون الشاعر مجدداً (مبدعاً)، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبي معاً، ولعل هذا هو الذي جعل شعراء العرب يعتقدون **أن لكل شاعر شيطاناً ينفث فيه الشعر**»[14]. ولعل خير دليل على أن الشعر **مرآة الحياة الإنسانية** «أن شعر كل عصر مرآة له، وقديماً قالوا: (**الشعر ديوان العرب**)، والحق أنه ديوان تسجل فيه حياتها، أعني تسجل فيه أفكارها ومشاعرها»[15].

---

**ومصادرها**».

١٠ ـ «**الغربال**»، **لميخائيل نعيمة**، ص ٧١.

١١ ـ انظر: «**شوبنهور**»، **لعبد الرحمن بدوي**، ص ١٦٨.

١٢ ـ انظر: «**النقد الأدبي**»، **لأحمد أمين**، ص ٨٦.

١٣ ـ انظر: «**قدامة**»، **لبدوي طبانة**، ص ١٧٧، أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب، ص ٢٩٧.

ولقد عبّر **العقاد** في «**الديوان**» عن هذا المعنى حين قال مخاطباً أمير الشعراء، **أحمد شوقي**: «فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر **من يشعر بجوهر الأشياء**، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته **أن يقول ما هو**؟، ويكشف عن لبابه، وصلة الحياة به، وليس هم الناس أن يتسابقوا في أشواط السمع والبصر، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع إحساسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه وكرهه... فبقوة الشعور، وتيقظه، وعمقه، واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه. ولهذا ـ لا غيره ـ كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه».

١٤ ـ «**النقد الأدبي**»، **لأحمد أمين**، ص ٨٥.

١٥ ـ المصدر السابق، ص ٨٦.

والحق أن تعبير: (**الشعر ديوان العرب**) ـ وهو تعبير مأثور ـ يفسَّر تفسيرات شتى. فمن الباحثين من يجعله كذلك لما فيه من أفكار ومعان ومواقف تدل على حياة العرب **العقلية والنفسية**، وإلى هذا الاتجاه ـ كما رأينا ـ ذهب الأستاذ **أحمد أمين**.

ومن الباحثين من يجعل الشعر ديواناً للعرب لما فيه من إشارات ومواقف تدل على حياة العرب **الاجتماعية** ومن هؤلاء **ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦ هـ)** إذ يقول: «**الشعر معدن علم العرب**، وسند حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها، والسور المضروب على مآثرها، والخندق المحجوز على مفاخرها، والشاهد العدل يوم النفار، والحجة القاطعة عند الخصام، ومن لم يقم عندهم على شرفه وما

## المحصول اللغوي .. بين الشاعر والناثر

وفقاً لهذه الاعتبارات كلها تختلف **لغة الشعر عن لغة النثر**، بالرغم مما بين هاتين اللغتين من صور الالتقاء التي تتمثل — أساساً — في أمرين:

**أولهما**: أن كلاً من الشعر والنثر يستخدم المحصول اللغوي بمستوياته المختلفة؛ الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية. **وثانيهما** أن كلاً منهما مضطر إلى استخدام هذا المحصول وفق ما هو مقرر في استخدامه من قواعد.

بيد أن الشعر والنثر يختلفان فيما وراء ذلك، ذلك أن **النثر** يهدف — بصورة عامة — **إلى نقل الأفكار أو تصوير العلاقات**، ومن ثم كان الوضوح طابعه والفهم غايته التي عنها لا يحيد، وهو من أجل ذلك لا بد أن يقسم بنوع من **المنطق** في ترابط أفكاره وتسلسلها بحيث تسلم كل فكرة فيه إلى ما يتلوها، وكأن صياغته أقرب إلى صياغة المقدمات التي لا سبيل إلى تجنب الترتيب بينها أو إغفاله فيها.

أما **الشعر** فإنه **يسعى إلى تجسيد تلك الرؤى النفسية الخفية المستترة بواسطة إبداع عالم مماثل لها في حركته وسكونه**، ومساوق لها في إيقاعاته وأنغامه.

وهكذا تكون اللغة **عند الناثر عالماً من المعاني والأفكار**، وربما من الأحاسيس أيضاً. أما **عند الشاعر** فإنها — مع ذلك كله — **عالم من الإيقاعات والأنغام والصور النفسية** التي تعبر عنها هذه الإيقاعات والأنغام والصور جميعاً.

لهذا كله لا تكون اللغة الشعرية بمعزل عن التجربة الشعرية، فليست ثوباً ترتديه التجربة بعد أن تنضجها المعاناة، ولا إطاراً خارجياً يزين حواشي التجربة وينمق — أو ينسق — أطرافها، **بل إن اللغة جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية** التي تلتحم فيها — في عملية الإبداع الشعري — إيقاعاتها الداخلية والخارجية معاً، ومن ثم فإنه لا مجال لتحديد الاختلاف بين لغة النثر ولغة الشعر في وجود الوزن والقافية وحدهما أو انتفائهما. ذلك **أن وجود الوزن والقافية ليس أكثر من عنصر من العناصر المكونة للصياغة الشعرية**، وقديماً قال **المرزباني**: «**وليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً**».

الشعر أبعد من ذلك مراماً، وأعز انتظاماً[16] ذلك أن ثمة عناصر أخرى لا بد من توافرها في هذه الصياغة حتى تكون قادرة على الوفاء بما هو مطلوب منها من تجسيد التجربة الشعرية، وعلى رأس هذه العناصر استخدام الخصائص الصوتية للأصوات في حالي إفرادها وتركيبها، وتفجير الإمكانات الإيحائية لها، وكذلك الأمر في الصيغ، والتركيب، والصور المكونة من الأصوات والصيغ والتراكيب، ومعانيها ودلالاتها.

على أن أهم ما ينبغي إدراكه في هذه الصياغة أن كل عنصر من العناصر المكونة لها ليس مستقلاً عن غيره، بل ثمة تفاعل بينها جميعاً؛ إذ يعطي بعضها بعضاً، ويضفي بعضها على بعض، وهكذا تتبادل هذه العناصر التأثير فيما بينها لإيجاد الصيغة الشعرية المجسدة لمضمونها.

### تابع الهوامش

يدعيه لسلفه من المناقب الكريمة، والفعال الحميدة، بيت منه، شذت مساعيه وإن كانت مشهورة، ودرست على مرور الأيام وإن كانت جساماً. ومن قيدها بقوافي الشعر وأوثقها بأوزانه، وأشهرها بالبيت النادر، والمثل السائر، والمعنى اللطيف، وأبقاها على الدهر، وأخلصها من الجحد، ورفع عنها كيد العدو، وغض عين الحسود».

ومن الباحثين من يجعل مرد ذلك الحكم — أي كون الشعر ديواناً للعرب — إلى ما في الشعر من **ألفاظ وتراكيب** تشهد بصحة اللغة وسلامتها، ومن هؤلاء: **الرازي**: **أبو حاتم أحمد بن حمدان**، صاحب كتاب (**الزينة**) — ٣٢٢هـ — الذي يقول: «ثم إن للغة العرب ديواناً ليس لسائر لغات الأمم، وهو الشعر الذي قيدوا به المعاني الغريبة، والألفاظ الشاردة، فإذا احتوجوا إلى معرفة معنى حرف مستصعب، ولفظ نادر، التمسوه في الشعر، الذي هو ديوان لهم، متفق عليه، مرضي بحكمه، مجتمع على صحة معانيه، وإحكام أصوله، محتج به على ما اختلف فيه من معاني الألفاظ وأصول اللغة».

والحق أن تعبير (**الشعر ديوان العرب**) يقبل هذه التفسيرات كلها، كما يقبل غيرها.

انظر: «**عيون الأخبار**»، **لابن قتيبة**، ج ٢ / ص ١٨٥، «**والزينة في الكلمات العربية الإسلامية**»، ص ٨٣.

١٦ — «**الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**»، **للمرزباني**، ص ٥٤٧.



## أدباء سعوديون:

# الأداء الفني في أقاصيص عبدالله جفري

★ عبد الله جفري ★

## دراسة في مجموعة "الظمأ"

**في مجال تطور الأجناس الأدبية عبر مسيرتها الفنية من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر، حدث نوع من التمازج أو التقارب بين بعض الأصول الفنية لتلك الأجناس الأدبية، فتغيرت ـ بذلك ـ كثير من أسس أصحاب النظرية القائلة بأن لكل جنس أدبي أصوله ومقاييسه الفنية التي لا تتبدل ولا تتغير ولا يداخلها شيء من أسس جنس أدبي آخر.**

ويمكن القول إن هذا التمازج وصل إلى الحد الذي تمت فيه استعارات فنية بين الأجناس الأدبية بحيث أصبحنا نرى جنساً أدبياً يستعير بعض الملامح الفنية من جنس أدبي آخر، وهذه الاستعارات دقيقة للغاية يؤدي الإسراف في استعمالها إلى نوع من الفوضى الفنية لدى من لا يحسنون تلك الاستعارات الفنية.

بقلم: د. يوسف نوفل

وهذا التمازج أو تلك الاستعارات الفنية تتجلى في كثير من أقاصيص **الكاتب السعودي «عبد الله عبد الرحمن جفري»**، ونقصر تناولنا لهذه الظاهرة على مجموعته القصصية «**الظمأ**»[1].

نرى الكاتب يستعير من **فن المسرحية**، ومن **فن المقال**، ومن **فن التمثيلية**، ومن **الشعر** وجماليات الأسلوب. وهي استعارات فنية يكتنفها حذر شديد؛ إذ يؤدي الإسراف في تناولها إلى نوع من الفوضى الفنية ـ كما ذكرنا آنفاً ـ ومن ذلك:

### الأقصوصة والمسرواية

والمسرواية مصطلح فني طلع علينا به أحد المسرحيين[2] العرب في الربع الثالث من هذا القرن الميلادي في مسرحية من مسرحياته، وخلاصة القول فيه، أنه يجمع بين سمات المسرحية (ويرمز لها: المسر)، والرواية (ويرمز لها: واية)، كما وجدنا **نجيب محفوظ** في مرحلة من تطوره الفني ينحو منحى **القصة الحوارية** التي تعتمد الحوار أساساً في بنائها الفني.

والتطور هنا يتمثل في اقتراب الفن القصصي من دائرة الفن المسرحي في أهم خصيصة فيه وهي الحوار، وتطالعنا في مجموعة (الظمأ) لعبد الله جفري تجربة من هذا اللون؛ إذ نجد أقصوصة (**الإنسان والدلو**)[3] تعتمد الحوار أساساً في العرض والتعقيد والحل، وهي أقصوصة تصور حيرة الإنسان في العصر الحديث، يقول الكاتب:

«لا أحد يسأله، ولا يجد أحداً يجيبه، أو يجيب عليه، وانحنى قليلاً، ولكن هاجساً من داخله انتصب يسأله:

ـ من أنت؟!

حاول أن يجيب ، تلفت حواليه ، وزمّ شفتيه :

ـــ لا لزوم لتعرف من أنا ، إذا كنت أنا لا أعرف !

ـــ ولكنك تعرف وتهرب ! !

ـــ هل تصرّ أن أشق لك عقلي من منتصفه ، وأطعن صدري ؟ !

ـــ إذا فعلت ذلك فسوف ترتاح قليلاً ، إنني جئت لأريحك ! !

ـــ تريحني ، أيها المعتوه ، إن أكثر ما يعذبنا هو ما في نفوسنا ! !

ـــ إذن تحدث ليبلغ بك التعب منتهاه ، أليس الألم العميق هو راحة العذاب ؟ ! » .

ويمضي الحوار آخذاً بمجامع الأقصوصة ، ماضياً بها إلى أن تنتهي بإيجاز شديد جداً ، وفي ذلك نجد اتكاء الأقصوصة على الحوار الذي يوجد ـــ بدرجة ما ـــ في الفن القصصي يعدُّ استعارة فنية من الفن المسرحي المعتمد ـــ أساساً ـــ على الحوار الذي نراه لدى كاتبنا في مركز عناية واضحة ؛ إذ لا تكاد تخلو منه أقصوصة من أقاصيص المجموعة ، ولا يخلو هذا الحوار من روح دعابة أو روح نقد أو تهكم ، من ذلك :

« ـــ تؤنسها ! ها . . ستحيلان البيت إلى فريقين من فرق كرة القدم ، فإما أن أكون مع أمي ، أو أكون مع زوجتي ، وإذا اتّحد الفريقان فسيقومان بمباراة المنتخب ! ! .

ـــ بلاش وجع دماغ . البنت هنا تطلب تأميم زوجها ، وأهلها يطلبون شهر إفلاسه بعد الزواج »[٤] .

وقد نلتقي بالعامية في هذا الحوار ، كما تقدم وكما يقول :

« ـــ طيب حيث كده هات سيجارة »[٥] .

وكما يقول :

« ـــ يغور الزواج يا عمي ، ما بدي بنتك . . قرص عليها العيش تغور قارئة الفنجان ، ودي نومة . . القيلولة حلوة ! ! »[٦] .

وكما يقول : « ويش سوء ؟ »[٧] .

وكما يقول : « نامي ، بكرة امتحان ، اتركي السهر ، وها الأفكار اللي ما أدري وش لونها ! ! »[٨] .

وقد يجود هذا الحوار في شكل موجز مركز مثل :

« ـــ من السبب في ملء وجهها بالتجاعيد ؟ !

ـــ أنا

ـــ نعم أنت الآخر ، أنت ذلك الأناني الذي كان ، ولست أنت المحطم النادم الذي أصبحت !

ـــ اسكت من أنت ؟

ـــ أنا موتك أنا الذي تبقّى لك !

ـــ لا . . أنت . . أنت صداها . . أنت الذكريات . . ها ؟ ! »[٩] .

إلى آخر الأقصوصة .

## الشعر وجماليات الأسلوب

إذا كان التعبير في الشعر يعتمد ـــ في الدرجة الأولى ـــ على طاقة انفعالية وشعورية مركزة في إطار موسيقي ما هو إلا استجابة لإيقاع موسيقي خفيّ في نفس الشاعر ـــ إذا كان الأمر كذلك بإيجاز شديد ، فإن التعبير في القصة ـــ مهما اختلفت مناهج ناقديها ـــ يتمثل في اختفاء كاتب القصة خلف شخصياته ومحاولة استنطاقهم مع مراعاة اختلاف مستويات كل منهم وإدراكه ، وربط التعبير بالموقف الدال عليه .

وكثيراً ما نجد القصاص المعاصر يستعير من الشعر بعض جماليات الأسلوب ، وغنائية التعبير ـــ وهما خصيصتان من خصائص الشعر ـــ إما في صورة نثرية ، وإما في صورة شعرية . من ذلك ما قام به « جفري » ، حيث يقول :

« يأتي شتاؤها كومض الفلاش »[١٠] .

« أمامه الآن فقط منفضة السجائر ، وخيل إليه أن وجدانه قد سقط في المنفضة ، تحوّل عقباً ورماداً ! ! »[١١] .

« كالسيارة الباردة التي تنتفض وهي تدار ! »[١٢] .

وقد يستخدم الشعر الذي صار أغنية شائعة ، فاكتسب ذيوع الدلالة والاستشهاد :

« وطريقك يا ولدي مسدود مسدود ، وبصّرتُ ونجّمتُ كثيراً »[١٣] ، وأميرة قلبك يا ولدي في قصر مرصود مرصود » .

وقد يستخدم شعراً غير شائع :

فأنا جسد . . حجر شيء عبر الشارع

جزر غرق في قاع البحر

حريق في الزمن الضائع ! ! »[١٤] .

إذ يمسك البطل بديوان شعر اسمه **( معزوفة لدرويش متجول )** ، ويتوقف عند القول السابق للشاعر .

وتتمثل جدوى هذه الاستعارات الفنية من الشعر في أنها تكسب العمل الأدبي بهاء ، وتعمّق إبراز الأثر النفسي للأحداث والشخصيات على حد سواء ، وترتفع بالعمل القصصي عن مستوى اللغة العرجاء عند القصاصين الذين لا يأبهون بالمستوى اللغوي ، ولا يحفلون به أو لا يحسنون أداءه لكن هذه الاستعارة قد تنقلب إلى الضد حين تكون هدفاً في ذاتها ، وتطغى على العمل القصصي .

## المقالة الصحفية . . واللوحات القلمية

نكاد نذهب إلى أن معظم من كتب القصة القصيرة من الصحفيين أو أدباء الصحافة يستعير استعارات واضحة من **فن المقالة الصحفية** ، ويطعّم بها مادته القصصية ، فينتج عن تمازج هذه الأدوات الفنية المتعددة قصص من لون جديد قد يأخذ شكل اللوحات القلمية ، وقد يأخذ شكل الأقصوصة . غير أن سمات من فن المقال تظل ماثلة فيه سواء أقصد الكاتب ذلك أم لم يقصد .

ولا نعني بقولنا هذا أن العمل الأدبي بذلك ينأى عن دائرة الأقصوصة ، ولكن الذي نقصد إليه هو أن الكاتب لا يحرص على الاختفاء خلف شخوصه ومواقفهم وانفعالاتهم . بل كثيراً ما يضع لنفسه مكاناً بينهم ، فنجد الوصف من الخارج يغلب أحياناً على الوصف من الداخل ، كما نجد شيئاً من الاستطراد التسجيلي .

ونؤكد أننا لا نريد هنا أن نسم العمل القصصي بأنه مقالة صحفية . بل نريد أن نذهب إلى أن روح المقال تكمن خلف الأساليب الفنية لهذا العمل القصصي ، وأن تلك الروح جعلت الكاتب لا يحفل كثيراً في بعض أقاصيصه بالأحداث القصصية وتطورها ، وتفاعل الشخصيات ونموها بقدر ما يحفل بدقة الملاحظة ، وإجالة عدساته في أنحاء مجتمعه ليلتقط ما لا تقع عليه العيون ببساطة ويسر . وهذا ما يظهر جلياً في فن الأقصوصة التي تمثل – في ذاتها – لحظة مجسّدة لموقف دقيق أو لحظة مركزة من الزمان وليست سرداً خالصاً أو مقالة اجتماعية ناقدة .

## النجوى الداخلية .. ( المونولوج الداخلي )

كثيراً ما يستخدم الفن القصصي ( رواية أو قصة قصيرة ) النجوى الداخلية ، أو المونولوج الداخلي ، ذلك الذي يتمثل في تصريح الشخصية بما في أعماقها في مناجاة للنفس دون أن تتجه بالحوار إلى غيرها ، وتلك أداة فنية تفيد في استبطان الشخصية والتعرف على جوانبها ، وما يعتمل داخلها من مشاعر وما تحس به من عواطف ، وما تضمره من أسرار .

وقد قامت أقصوصة ( **لا شيء .. كل شيء** )[١٥] على المونولوج الداخلي ، وهي أقصوصة نرى فيها البطل شاباً متوطناً في مجتمع ثري نتعرف من خلال النجوى الداخلية على أحلامه وجوانب حياته ، وأفكاره تجاه إيجار الشقة ، وقسط السيارة ، وتكاليف الرحلة إلى القاهرة ، وهداياه إلى خطيبته « رشا » ، وحبه لأمه التي تموت بالسكتة القلبية .

ويستخدم الكاتب هذا الأسلوب الفني أيضاً في أقصوصة أخرى هي ( **أرملة الحب** )[١٦] ، وفيها يصور لنا رجلاً طلّق زوجته التي لم تنجب له ، ثم تزوجت بعد عام من فراقهما ، وتزوج هو بأخرى تصغره ليصبح فريسة الهموم والفكر ، وتلحّ عليه زوجته مستفسرة عن سر همومه ، وهل هو الحنين للقديم ، ثم تزداد الهوّة بينهما فتقرر مغادرة البيت فيوصلها إلى بيت أهلها ، ويهيم على وجهه ضاغطاً على بنزين سيارته ، وتذكر حياته السابقة ، ولا تعلم زوجته الحالية أن أخته قد أخبرته أن زوجته السابقة قد أنجبت من زوجها الجديد .

ونقف أمام نماذج من **المونولوج الداخلي** في تلك الأقصوصة لنرى كيف يغزو بنا هذا المونولوج نفسية البطل وواقعه . من ذلك قوله :

« هذا أنت الآن قطعاً متناثرة في كل اتجاه ، فهل تتذكر عمرك الماضي ؟! كنت مثل زجاجة فارغة إلا من ورقة صغيرة في داخلها ، وقد ألقيت الزجاجة في بحر الحياة العاصف ، فلما تزوجت الأولى – الأصل – كانت هي الميناء الذي استقرت عنده الزجاجة وكانت هي اليد الحانية التي التقطت الزجاجة ، وأخرجت الورقة وعليها هذه العبارة : ما هو عنواني ؟! ، وكتبت اسمها تحت العبارة ، فأصبحت هي عنوانك !! ....... »[١٧] .

وقوله : « إذن أنا السبب أنا الذي لا أنجب أنا المريض العاجز المعطل أنا الظالم لها ، الظالم لنفسي عندما عرضتها على الأطباء لم أصدقهم بأنها ليست عاقراً ، رفضت أن أعرض نفسي ..... »[١٨] .

والحق أن تلك الاستعارات الفنية وليدة عوامل عديدة لعل على رأسها تنوع قراءات الكتاب ، وميولهم الأدبية ، وجمعهم بين الإبداع الفني في أكثر من جنس أدبي . ولعل من هذه العوامل أيضاً ما مر بالكاتب من خبرات في حياته العملية .

وفي الإلمام ببعض جوانب حياة كاتبنا « عبد الله جفري »[١٩] ، ما يكاد يلقي الضوء في تفسير هذه الظاهرة ، فقد تعدد نشاطه في مجالات الإعلام وبخاصة الصحافة ، فكتب في : « البلاد » و « حراء » و « الندوة » و « قريش » و « المدينة المنورة » و « الجزيرة » و « الرياض » و « اليمامة » و « عكاظ » و « الشرق الأوسط » و « والأسبوع العربي » و « أكتوبر » و « آخر ساعة » و « صباح الخير » ، وعمل سكرتيراً للتحرير ومديراً للتحرير ، وكتب المقالة اليومية والصفحة الأسبوعية ، وشارك في التليفزيون والإذاعة والمؤتمرات والأنشطة الصحفية ، مما يقفنا على روح الصحفي الكامنة في أعماقه والتي طغت كثيراً على روح القصاص فيه .

وقد صدرت له مجموعته الأولى سنة ١٣٨٢ هـ ، بعنوان « حياة جائعة » ، ثم مجموعته الثانية سنة ١٣٩٠ هـ ، بعنوان « الجدار الآخر » ، كما أصدر كتابيه : « لحظات » وهو خواطر وجدانية وتأملية سنة ١٣٩٤ هـ ، و « حوار وصدى » سنة ١٣٩٨ هـ .

### الهوامش

(١) الإصدار السادس من سلسلة الكتاب العربي السعودي ، تهامة ط١ ، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠ م .
(٢) هو توفيق الحكيم .
(٣) ص ٢٥ .
(٤) ص ١٥ .
(٥) ص ٣٣ .
(٦) ص ٣٦ .
(٧) ص ٤٤ .
(٨) ص ٤٥ .
(٩) ص ٦٢ .
(١٠) ص ١٤ .
(١١) ص ٢٥ .
(١٢) ص ٤٧ ، وانظر ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ .
(١٣) ص ٣٦ .
(١٤) ص ٣٨ ، ٣٩ .
(١٥) ص ١٣ .
(١٦) ص ٥١ .
(١٧) ص ٥٨ ، وللمونولوج بقية .
(١٨) ص ٥٩ ، وللمونولوج بقية .
(١٩) انظر عبد السلام طاهر الساسي ، الموسوعة الأدبية ج٣ ، مكة ١٤٠٠ هـ ، ص ١٣٥ وما بعدها . وقد ولد عبد الله سنة ١٣٥٨ هـ .

# فصل

[ المشهد والصورة من الجنوب ، والفصل من معجم أرض الجنوب .
والمشهد والصورة والفصل لوحة من لوحات الوطن الكبير تنبثق من وجدانه وتلتصق بجدرانه ] .

ملأتْ « زَنْبيلَها »[١] بـ « الغَـذَقِ »[٢]
في نهار مشبع بالرَّهَقِ
ومضتْ تحملُه في نسوة
بين عِـذْقٍ أحمـر أو « يَقَق »[٣]
لتُـوَدِّيهِ إلى « المَجْـرَانِ »[٤] يا
حُسْنَها في لفتات العنق
ثم وَدَّتْهُ .. وألقت ما به
من عُـذوقٍ ، وانـزوتْ في قلـق
ترمُقُ النـاسَ بعيـني جُـؤذُرٍ
حـذر من صـائد محـترق
لبستْ ثـوباً بـديعاً ، وحَشَتْ
رأسها بـ « الحُسْن »[٥] شطر المفرق
بعد أن شدت على « غَـظْيَتِها »[٦]
من « خَطُور »[٧] نصفه من « حَبَق »[٨]
« بِمصَرٍّ »[٩] فوقه « مِقْلَمَـةٌ »[١٠]
عجزتْ عن كبْح فَوْح العَبَق
شكلها يفضح سرًّا غـامضاً
في حنـاياها رقيقَ الخِلَق
ومع « التَّـوْجيبِ »[١١] قـامت لترى
حـظها بعـد « صَريـبٍ »[١٢] مُـرْهِق
إنهـا أصغرُ من أحـلامها
حيث لا تكفي لسـد الـرَّمَق
« وجبـة »[١٣] ليست كما ترغبُها
وهي مَنْ عـانتْ صَريبَ « المِزَق »[١٤]
كيف ترضاها وقد أوجعها
حمْلُها الزَّنْبيلَ رغم العَـرَق ؟!

★ ★ ★

يا لهـا من ظبيـة نـافرة
واجهت عبئاً بقـاسي الـطرق !!
خلَّفتْ في البيت شيخاً واهياً
وعجوزاً أجهدتْ بالأرَق
وأخاً ما زال طفلاً يافعاً
لم يميز « حَبْحَباً »[١٥] من « دَحَق »[١٦]
ما استراحتْ فيه حتى استأنفت
رحلة أخرى قُبَيْلَ الشَّفَق

فجرارُ البيتِ لا ماءَ بها
وطحينُ الحَبِّ فوق « الطَّبَقِ »[١٧]
« قَشْرَتْهُ » بِرَجاً من أُمِّها
زينبُ .. تصرخ يا بنتَ الحقي !!
أوغلتْ في دربها صابرةً
رغم بركان الشباب النَّزِق
تحمـلُ القوتَ لأمٍّ وأبٍ
وأخ في ظلها « مُنْـدرق »[١٨]
فعلى عاتقها الغضُّ الطري
ترتمي الدنيا بعسفٍ مُطْبق
وعليها تحملُ أشكال الضَّنَى
في جفاف الدرب أو في الزَّلَق

★ ★ ★

وكأنثى جاءها فارسُها
من وراء الغيب كالبدر النقي
جاءها كالعارض السَّحِّ الذي
ينعشُ الأرضَ بِوَبْلٍ غَدِق
جاءها يحملُ غوثاً عاجلاً
لأسى قلب من الكَدْح شقي
وأمام الأهل ما أسعَدَها
لحظة رفافة بالألق
لحظة تجمع أنثى بفتىً
بزواج ؛ فوق مجد الورق



# من كفاح فتاة

شعر: علي أحمد علي النعمي

أبواها باركا تزويجها
والأخ الطفل دعى أن صفّقِ

* * *

ومضتْ تنظرُ في أشيائها
وبمنظار ذكي حَذِقِ
هل ترى من جاءها فارسها
لتقول: الآن قف يا زورقي ؟!
أم تراه غير ما ترسمه
لتصيح اذهب ودع لي قلقي ؟!
وهي تخفي في حناياها صدى
فرح حلو نديّ العَبَق
لم تُسَلِّمْ أمرها بل مانعتْ
في دلال، وبلطفٍ لبق
وبإحساس فتى مندفع
في هوى ذات الشباب الرَّيِّق
لم يُعقِّده بشرط والد
أو يُحمِّله بما لم يُطِق
لم تقل أمُّ «عشائي» مَبْلَغٌ
وافر من عملة أو «خِرَق»[١٩]
راح يستقرئ في نظرتها
لغة الصدق، وحلو الرَّونق

قال: أنتِ الآن لي الضوء الذي
بسناه أهتدي في طرقي
وافقي، قالت: وهل يُخفي امرؤ
نبض قلب ـ بالهوى ـ مُصْطَفِق ؟!
ها أنا وافقتُ، والله قضى
ـ ولأمر كائن ـ أن نلتقي !!

* * *

وتلاقى البؤسُ والسعدُ على
قدر.. عبر مسار ضَيِّق
وبليل ضم قلبين على
صادق الحُبُّ بأحلى نَسَق
راح يَروي قصة الأمس التي
عاشها في موجعاتِ الحُرَق
وانتهت باليُسْر، وانجاب الأسى
عنه أو عنها بأقوى موثق



راح يرويها بشكل واضح
وبلفظ – كالسَّنا – مندفق
كنت في «زُهْبِ»[20] أبي ضَارِبَةٌ
وأنا الراعي لكل الفِرَق
كم تمنيتُكِ .. كم تيَّمني
حسنكِ الزاهي شبيه الفَلَق ؟!
ولأمر لم أبح – رغم الجوى
لك بالحُبِّ، وبالشوقِ النقي
وأتى الوقتُ الذي أعلنتُ عن
كل أشواقي بأسمى منطق
فرنت للأفق تُخفي الما
لتلاقي أملاً في أفق

باسماً حلواً خفيلاً بالرؤى
ذا ضياءٍ أخضر مُنبثق
يا له من ذهبيٍّ عاشق
لفتاة لُوِّنَتْ «بالزئبق»[21]

* * *

كان يوماً ذلك اليوم الذي
صرَبَتْ فيه لحد الشفق
هل تراها الآن لو قيل : لها
جرِّبي ذكرى زمان أسبقٍ ؟!
أن تُسَوِّي رأسها أو ثوبَها
ثم تمضي لصَريب العَذَق !!
إنها في يومها أسعد من
أمسها فوق بساط اسْتَبْرَق
نَسيَتْ زَنْبيلَها .. شَفْرتَها
والمنامَ الضَّنك فوق «الخِزَق»[22]
ومحت من ذهنها «الصَّبْل»[23] الذي
كان يُؤويها بسُكنى الفندقِ
وغدت تنظر للماضي على
أنه ابن للضَّنى والعَرَقِ !!

* * *

مَنْ يكافح تضحك الدنيا له
ملء فكيها .. ويلقى مَنْ شقي
والذي ظنَّ السَّما تُمطره
ذهباً عاش بقلب مغلق

**الحواشي**

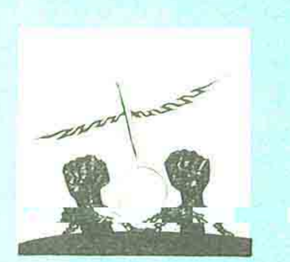
(١) الزنبيل : إناء مصنوع من الخوص بأحجام مختلفة .
(٢) العذق : جمع مفرده عذق : ثمرة الذرة أو الدخن .
(٣) يقق : أبيض إشارة للذرة البيضاء .
(٤) المجران : المكان الذي تؤدى إليه العذوق المقطوفة .
(٥) الحسن : نوع من الأحجار الحمراء رسوبية الشكل يستعمله النساء بعد طحنه مخلوطاً بالهيل وخلافه .
(٦) العظية : ما تضعه المرأة على رأسها من السذاب والريحان وغيرهما .
(٧) الخطور : اسم يستعمل لكل ألوان الزهور العطرية المستعملة للعظية التي سبق التعريف بها .
(٨) الحبق : نوع من الزهور يشبه الصعتر أو لعله الصعتر .
(٩) مصر : منديل تشد به المرأة رأسها أو تصره ومنه سمي مصرًا .
(١٠) مقلمة : المقلمة الخمار أو القناع .
(١١) التوجيب : الأجرة تأخذها النسوة .
(١٢) الصريب : قطف العذوق ونقلها إلى المجران .
(١٣) الوجبة : حصة المرأة من مجموع الأجرة .
(١٤) المزق : جمع مفرده مزقة : الشيء اليسير من قصب الذرة المحمل بعذوقه وهي غير الستر .
(١٥) حجب : الحجب الفاكهة المعروفة .
(١٦) دحق : الدحق ثمرة الحنظل بحجم حبة البرتقال .
(١٧) الطبق : نوع من السفر المعمولة من الخوص يتميز بضيقه من القاعدة واتساع أعلاه .
(١٨) مندرق : مختبئ ، أو محتم ومتكل .
(١٩) خرق : جمع مفرده خرقة ، قطعة قماش .
(٢٠) زهب : الزهب ، قطعة الأرض سواء زرعت أم لم تزرع ، وقد يسمى الشرخ والردحة والقطعة .
(٢١) الزئبق : معدن معروف لا يلتحم بشيء غير الذهب .
(٢٢) الخزق : جمع مفرده خزقة . قطعة الحصير البالية .
(٢٣) الصبل : نوع من البناء المعمول من الأخشاب والمغطى بشجر البردى أو الحلفاء وخلافها مربع الشكل يختلف ضيقاً واتساعاً ، له بابان . وحيناً باب واحد وفتحة .





تأليف :
إريك فروم
عرض وتحليل :
فؤاد كامل

**إريك فروم ، مفكر ألماني ، بدأ بدراسة علم النفس وعلم الاجتماع في جامعات هيدلبرج وفرانكفورت وميونيخ ، وتدرب على التحليل النفسي في معهد التحليل النفسي في برلين ، وتأثر بنظريات فرويد في التحليل النفسي ، لكنه ما لبث أن انشق عليه بأن أعطى للتحليل النفسي طابعاً اجتماعياً لا شك فيه ، مسايراً في ذلك المدرسة اللاحقة على فرويد وآدلر ويونج ،** التي من أقطابها **كارين هورني وهاري ستاك ساليفان ،** وهؤلاء الثلاثة ـ أعني فروم وهورني وساليفان ـ يؤلفون اتجاهاً جديداً في التحليل النفسي ، ومارسوا جميعاً نشاطهم العلمي في الولايات المتحدة الأمريكية ؛ غير أن **إريك فروم** يمتاز عن زميليه باهتمامه بالمشكلات الإنسانية الكبرى ، كمشكلة الحرية التي يتصدى لها كتابه هذا ، ومن ثم انتشرت أفكاره وذاعت على نطاق أوسع ، ولقيت شهرة أعرض من آراء زميليه وأفكارهما .



وكان أول صدور للكتاب في أمريكا تحت عنوان : « **الهرب من الحرية** » Escape from Freedom ، لكنه أبدل عنوانه عند صدوره في إنجلترا ، فأصبح : « **الخوف من الحرية** » ، وظل على هذا العنوان في الطبعات التالية حتى يومنا هذا .

والكتاب جزء من دراسة أوسع أخذ بها فروم نفسه منذ سنة ١٩٢٦ م ، لمعرفة تركيب شخصية الإنسان المعاصر ، والمشكلات التي تنشأ عن تفاعل العوامل النفسية والاجتماعية . بيد أن التطورات السياسية المتلاحقة ، والأخطار العسكرية الماحقة التي جعلت تهدد الإنجازات العظمى التي حققتها الحضارة الحديثة ، وهي النزعة الفردية وتفرد الشخصية الإنسانية في نظر **فروم** ، دفعته إلى الانصراف عن تلك الدراسة الواسعة قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية ، والتركيز على جانب واحد من المشكلة الحضارية الاجتماعية التي اتخذت طابعاً حاسماً في العصر الحديث ، وهي مشلكة : **معنى الحرية للإنسان المعاصر** .

وكان ظهور **النازية** في ألمانيا ، وطنه الأصلي ، وتسلط **الفاشية** على

إيطاليا ، من الظواهر التي عجلت بتأليف هذا الكتاب ، فقد أخذ يلقي على نفسه السؤال تلو السؤال : **هل يريد الإنسان المعاصر الحرية حقاً ، أم أنه يخاف منها ؟ وهل الخوف من الحرية كامن في جذور النجاح الذي ظفرت به النظم الشمولية في القرن العشرين على نحو أو آخر ؟**

## مرض العصر

وينتهج **إريك فروم** منهج التحليل النفسي لتشخيص هذا المرض الذي أصاب الناس في هذا العصر ، والذي تظهر أعراضه في الخضوع والإذعان ، فقد واكب انتشار النظم الديموقراطية في العصر الحديث ، وهي النظم التي منحت للإنسان كثيراً من حقوقه وحرياته : ظهور مجتمعات يشعر فيها الإنسان أنه في عزلة عن أقرانه ، ونشأت **ظاهرة الاغتراب** ، وكادت العلاقات تصبح لا شخصية ، وحلَّ الشعور بالقلق وعدم الأمان ، محل الشعور بالانتماء والاطمئنان . ومن رأي **فروم** أن هذا الإحساس بالعزلة هو الذي يسوق الناس إلى الخضوع والفناء في مؤسسة مهيمنة ، أو دولة شمولية .

وهنا رأى **إريك فروم** أن من واجب عالم النفس أن يُسهم وسعه في فهم الأزمة الراهنة وتشخيصها دون إبطاء ، وأن يضحي بدراسته الشاملة الكاملة المثالية ، ليتصدى لهذه المشكلة المحيرة دون توان . وليس في ذلك مغالاة لقيمة علم النفس الحديث ، ولكنه يعتقد أننا **لكي نفهم ديناميات العملية الاجتماعية علينا أن نفهم ديناميات العملية النفسية التي تدور داخل الفرد ، تماماً كما ينبغي علينا لكي نفهم الفرد ، أن نراه في سياق الحضارة التي تعمل على صياغته .**

والدعوى الأساسية في هذا الكتاب ، هي أن الإنسان الحديث الذي تحرر من أغلال المجتمع السابق على ظهور الفردية ، هذا التحرر الذي قدم له الأمان ، ووضع له الحدود في الوقت نفسه . . هذا الإنسان لم يظفر بالحرية بمعناها الإيجابي الذي يعينه على تحقيق الذات الفردية ، أعني التعبير بطلاقة عن إمكاناته العقلية والعاطفية والحسية .

**فعلى الرغم من أن الحرية جلبت له في أعطافها الاستقلال والعقلانية ، إلا أنها ضربت حوله نطاقاً من العزلة في الوقت نفسه . وهذه العزلة بذورها جعلته قلقاً لا يقر له قرار ، [illegible] احتمال هذه العزلة ، وهنا كانت البدائل التي عليه أن يختار بينها : إما الهرب من وطأة هذه الحرية إلى تبعيات وخضوعات أخرى ، أو المضي قدماً لتحقيق الحرية الإيجابية تحقيقاً كاملاً ، وهي الحرية القائمة على تفرد الإنسان وفرديته .**

ومع أن هذا الكتاب تشخيص أكثر من أن يكون علاجاً ، وتحليل أكثر من أن يكون حلاً ، إلا أن لنتائجه تأثيراً على مجرى أفعالنا ، ذلك أن فهم أسباب الهروب الشمولي من الحرية ، شرط أساسي لأي فعل يهدف إلى الانتصار على القوى الشمولية .

## مشكلة الحرية

ويتساءل **إريك فروم** في مستهل كتابه : **هل الحرية مشكلة نفسية ؟** ولكي يجيب على هذا التساؤل يهيب بالتاريخ الحديث لكل من أوروبا وأميركا ، فيجد أنه يدور حول الجهود التي بذلت للفوز بالحرية وتخليصها من العراقيل والعقبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كبلت الإنسان وعطلته . وقد نشبت الحروب من أجل الحرية ، ووقف المضطهدون الذين يتطلعون إلى الحرية ضد أولئك الذين يمتلكون امتيازات يدافعون عنها . ومن ثم كانت تصبو إلى مثل أعلى ، هو الشوق إلى الحرية الذي فطرت عليه نفوس المضطهدين جميعاً .

## تحرر الفرد

وعلى الرغم من الانتكاسات الشديدة ، فقد انتصرت الحرية في معارك عديدة هلك في غمارها الكثيرون عن اقتناع **بأن الموت كفاحاً ضد الاضطهاد والعبودية خير من الحياة بلا حرية** . وكان الموت على هذا النحو أعظم تأكيد لفرديتهم . ويبدو من مراجعة التاريخ الحديث أنه من الممكن للإنسان أن يحكم نفسه ، وأن يتخذ القرارات بنفسه . ويبدو أن التعبير الكامل عن إمكانات الإنسان وقدراته ، هو الهدف الأسمى الذي يسعى إليه التطور الاجتماعي . وانطوت مبادئ **الليبرالية الاقتصادية ، والديموقراطية السياسية** والفردية في الحياة الشخصية . . انطوت على التعبير عن الشوق إلى الحرية ، وبدت وكأنها تقترب بالبشرية من تحقيقها . وأخذت الأغلال تسقط واحداً وراء الآخر ، وألق الإنسان عن كاهله سيطرة الطبيعة ، وأصبح سيداً لها بعد أن كان عبداً ، وتخلص من **سيطرة الكنيسة** ، وتحرر من سيطرة الدولة [illegible] في هذه المرحلة أن **القضاء على السيطرة الخارجية** ليس مجرد شرط ضروري فحسب ، بل إنه شرط كاف لبلوغ

الهدف المنشود، ألا وهو **تحرر الفرد**.

بيد أن ظهور النظم الشمولية عقب الحرب العالمية الأولى، حطم كثيراً من أحلام الإنسان في الحرية، إذ خضع الشعبان **الإيطالي والألماني** ـ ما عدا حفنة من الناس ـ لسلطة لا يملكون السيطرة عليها أو التحكم فيها. وأرجع الناس سيادة هذه النظم الشمولية إلى جنون بعض الأفراد الذين لن يلبثوا أن ينهاروا إن عاجلاً أو آجلاً. واعتقد آخرون أن مرد هذه الظاهرة يعود إلى نقص في تدريب **الألمان والطليان** على الديموقراطية، والزمن كفيل بإنضاج هذين الشعبين كما أنضج غيرهما من الشعوب الغربية. وتوهم كثيرون أن **هتلر** وأعوانه قد تسنموا ذرى السلطة بالحيلة والخداع، وأنهم يحكمون الآن استناداً إلى القوة الغاشمة. وكان هذا الوهم من أخطر الأوهام، **ولكن سرعان ما تبدد، إذ تبين الجميع أن ملايين الألمان كانوا يسارعون إلى التنازل عن حريتهم، بنفس الحماسة التي حارب بها آباؤهم في سبيلها، وبدلا من الرغبة في الحرية والسعي إليها، كانوا يلتمسون الوسائل والسبل للفرار منها**. واتخذ غيرهم موقف اللامبالاة، ورأوا أن الحرية لا تستحق الدفاع عنها أو الموت في سبيلها.

ولم تكن هذه الأزمة **ألمانية وإيطالية** فحسب، ولكنها واجهت الشعوب كافة في الدول الحديثة. وقد عبَّر **جون ديوي** المفكر الأميريكي عن هذا الموقف أفضل تعبير عندما قال: «**إن الخطر الماحق الذي يهدد ديموقراطيتنا لا يقتصر على وجود الدول الشمولية الأجنبية، وإنما يكمن في مواقفنا الشخصية، وفي داخل مؤسساتنا نفسها لظروف مكنت من انتصار السلطة الخارجية، والنظام، والتطابق والتبعية في البلاد الأجنبية؛ ومن ثم فإن ساحة المعركة قائمة هنا أيضاً، وفي داخل أنفسنا، وفي مؤسساتنا**».

فإذا أردنا أن نحارب النظم الشمولية كان لا بد لنا من أن نفهمها. والغرض من هذا الكتاب هو تحليل العوامل الدينامية في تركيب شخصية الإنسان الحديث التي دفعت إلى التخلي عن حريته في تلك النظم، وهي عوامل ودوافع كامنة في نفوس الملايين من البشر.

ويريد الكتاب أن يجيب على هذه الأسئلة: **ما الحرية كتجربة إنسانية؟ وهل الرغبة في الحرية شيء فطري مغروس في الطبيعة البشرية؟ وهل هي تجربة واحدة بغض النظر عن الحضارة التي يحيا فيها الإنسان؟ أم هي شيء مختلف وفقاً لدرجة الفردية التي وصل إليها مجتمع معين؟ هل تكمن الحرية في مجرد غياب ضغط خارجي، أم هي وجود شيء؟** وإن كان الأمر كذلك، **فما هو هذا الشيء؟ وهل يمكن أن تكون الحرية عبئاً ثقيلاً لا يطيق الإنسان احتماله، وإنما يسعى إلى الهرب منه؟ ولماذا كانت الحرية هدفاً عزيزاً عند البعض، وتهديداً خطيراً للبعض الآخر؟ ألا توجد إلى جانب الرغبة الفطرية في الحرية، رغبة غريزة أخرى للخضوع؟ وإذا لم يكن ثمة وجود لمثل هذه الرغبة، فكيف نفسر جاذبية الخضوع لزعيم تلك الجاذبية التي نلمسها في عصرنا الحاضر؟ وهل يكون الخضوع دائماً لسلطة خارجية، أم يكون أيضاً لسلطات داخلية مثل الواجب أو الضمير أو الدوافع الباطنية، أو لسلطات غير محددة، كالخضوع للرأي العام؟ وهل هناك ارتياح خفي يصاحب الخضوع، وما كنهه؟ ثم ما هذا الذي يخلق في الناس تلك الرغبة العارمة التي لا تشبع إلى القوة والسلطان؟ هل هو قوة الطاقة الحيوية فيهم، أم هو ضعف أساسي، وعجز عن تجربة الحياة تلقائياً وبقلب مفتوح على الحب؟ وما الشروط النفسية التي تضفي القوة على مثل هذه الألوان من الطموح؟ وما الأحوال الاجتماعية التي تقوم على أساسها تلك الشروط النفسية؟**

## العوامل النفسية

إن تحليل الجانب الإنساني للحرية يرغمنا على النظر في مشكلة عامة، هي الدور الذي تلعبه العوامل النفسية بوصفها قوى منشطة في العملية الاجتماعية، ويسوقنا هذا بدوره إلى مشكلة تفاعل العوامل النفسية والاقتصادية والأيديولوجية في العملية الاجتماعية.

وكان قد مضى على الحضارة الغربية حين من الدهر بدت فيه وكأنها تعيش في زمان عقلاني يسوده التعقل والاتزان والخضوع لأحكام العقل وقوانين المنطق؛ لكنها لم تنعم طويلاً بهذا الفردوس الكاذب، إذ سرعان ما تمخضت عن **النازية والفاشية** نزعات شيطانية، واتجاهات شريرة تتجاهل حقوق الضعفاء، وتتعطش إلى القوة، وفي مقابل ذلك أظهرت ميلاً كامناً إلى الإذعان والخضوع في نفوس الكثيرين. وكانت الأصوات المنذرة قد ارتفعت في أواخر القرن الماضي، ومطالع القرن العشرين تحذر من تلك الفاجعة، ومن هذه الأصوات صوت **نيتشه**، وأخيراً **فرويد** الذي كانت تطبيقاته لنظريته في التحليل النفسي على المشكلات الاجتماعية مضللة في أغلب الحالات. بيد أن ميزته الكبرى هي أنه قادنا إلى قمة البركان، لننظر إلى داخله فنشاهد مظاهر الغليان والفوران. ويعني

« **فروم** » بهذه المظاهر القوى اللاعقلية واللاشعورية التي كشف عنها فرويد الغطاء ، وإثباته أنها تحدد شطراً من سلوك الإنسان ، وأهم من ذلك توصله ( **أي فرويد** ) إلى أن هذه الظواهر اللاعاقلة تتبع قوانين معينة ، ومن ثم يمكن فهمها عقلانياً .

بيد أن **فرويد** لم يتجاوز حدوداً معينة منعته من فهم الظواهر اللاعقلية التي تعمل عملها في الحياة الاجتماعية . وكان يصدر في تفكيره عن مسلمتين أساسيتين **إحداهما وجود ثنائية لا سبيل إلى تجاوزها بين الإنسان والمجتمع ، والأخرى اعتقاد بأن الطبيعة الإنسانية مفطورة على الشر ، والإنسان بطبعه كائن غير اجتماعي ، وعلى المجتمع أن يستأنسه .**

والغريب في نظرية **فرويد** أن كبت الدوافع الجنسية والبدائية لدى الإنسان يؤدي إلى نوع من **التسامي** الذي يحوّل هذه الدوافع نفسها إلى القيم الحضارية المعروفة من فن وأدب وعلم ، فالكبت يتحول إلى سلوك متحضر عن طريق التسامي ، وإذا كان الكبت أقوى من التسامي ظهرت الأمراض النفسية والعصبية ، فهناك علاقة عكسية بين إشباع دوافع الإنسان والقيم الحضارية العليا . وكلما ازدادت ثقافة الإنسان وتمكن من السيطرة على دوافعه الغريزية ، كان الكبت أشد ، وكان التعرض لأخطار الأمراض النفسية أعظم .

بيد أن الصورة التي ارتسمت في ذهن **فرويد** عن المجتمع صورة سكونية ( استاتيكية ) ، والطبيعة البشرية التي يعنيها هي الطبيعة التي عرفها واستمدها من خلفيته الاجتماعية ، ولهذا نظر إلى ضروب القلق والمشاعر التي تميز الإنسان في المجتمع الحديث على أنها قوى أبدية تضرب بجذورها في التركيب البيولوجي للإنسان ، وهذا ما يعترض عليه **فروم** ، ويبني نظريته على أساس افتراضين آخرين لا علاقة لهما بإشباع غرائز الإنسان البدائية والنظر إلى الآخرين على أنهم مجرد **وسائل** لتحقيق هذا الإشباع ، هذان الافتراضان هما :

**١ ــ أن المشكلة الأساسية في علم النفس أحرى بأن تكون نوعاً خاصاً من ارتباط الفرد بالعالم المحيط به .**

**٢ ــ أن العلاقة بين الفرد والمجتمع في حالة تغير دائم ، وليست علاقة سكونية كما افترض فرويد .**

ومع اعتراف **إريك فروم** بالدوافع العضوية في الإنسان من جوع وغريزة جنسية . . إلخ ، وهي **دوافع مشتركة** بين الناس والحيوان جميعاً ، إلا أنه يرى أن تلك السمات التي تميز فرداً عن آخر ( **كالنزعة الحسية أو التطهرية أو الطموح إلى القوة أو الرغبة في الخضوع** . . إلخ ) هذه السمات تتولد نتيجة للعملية الاجتماعية . فالمجتمع لا يقوم بالكبت فحسب ، لكنه يخلق أيضاً ، وما نعرفه على أنه الطبيعة الإنسانية ليس إلا نتاجاً حضارياً ، قد يكون محدوداً ، لكنه لا يقبل التفسير تفسيراً كاملاً في حدود الطبيعة البيولوجية .

فالإنسان هو الذي أنشأ مصطلح « **الطبيعة البشرية** » ، وعلينا لكي نفهم عملية الإبداع هذه أن نرجع إلى التاريخ . وحينئذ سنعرف لماذا طرأت تغييرات معينة محددة على الشخصية الإنسانية في مراحل تاريخية معينة ؛ ولماذا تختلف نظرة عصر النهضة عن نظرة العصر الوسيط .

وهناك من المفكرين من يحاول أن يصف المشكلات الاجتماعية كلها بمصطلح علم النفس الفردي ( **فرويد وكلاين وروهايم** ) ، ومنهم من يحاول تفسير السلوك الفردي على أساس علم الاجتماع ( **دوركايم ، وكثير من علماء النفس الأمريكيين المحدثين المنتمين إلى المدرسة الاجتماعية** ) . أما **إريك فروم** فيرفض هذين الاتجاهين ، إذ يعتقد أن مشاعر الإنسان لا تنمو ولا تتطور **نتيجة** للعملية الاجتماعية فحسب ، بل يبين أن طاقات الإنسان التي صيغت في أشكال معينة تصبح بدورها **قوى منتجة ، تشكل العملية الاجتماعية** . أو بعبارة أخرى : « **لا يصنع التاريخ الإنسان فحسب ، بل إن الإنسان يصنع التاريخ أيضاً** » .

ولا يتفق **فروم** مع **فرويد** في مفهومه للغرائز ، إذ تقتصر الغرائز في مفهوم **فروم** على احتياجات الإنسان البيولوجية ، ويرى أن هذه الاحتياجات أو الدوافع تفسر لماذا **يشرع** الإنسان في أفعال معينة ( **لماذا يريد أن يأكل وأن يشرب وأن يُشبع جنسياً على سبيل المثال** ) ، لكنها لا تفسر بحال من الأحوال **كيف ومتى** أو حتى « **إذا** » كان يفعل هذه الأمور . ذلك أن الإنسان يشترك مع الحيوانات الأخرى في هذه الاحتياجات الأخرى ، غير أن الطريقة التي يُشبع بها الإنسان هذه الاحتياجات تتحدد حضارياً أو اجتماعياً ، وتدخل كيفية الإشباع في مجال الحضارة .

**وعلى هذا فإن الطريقة التي يربط بها الإنسان نفسه بالمجتمع وبالعالم وبنفسه ليست فطرية ، وإنما تكتسب في عملية التعلم أو التثقيف . وهكذا لا يمكن أن يفهم السلوك الإنساني على أساس إحباط الدوافع البيولوجية أو إشباعها ، لأن العملية الاجتماعية تعمل على توليد احتياجات جديدة يمكن أن تكون بنفس القوة أو أقوى من الدوافع البيولوجية الأصلية .**

وقد يؤثر الإنسان أن يضحي بنفسه في سبيل معتقداته الدينية أو الوطنية ، وهذا ما لا يمكن تفسيره بالنظرية الفرويدية ، ولا يقتصر التطور

على مجرد إعادة توزيع ما هو موجود أصلاً ، بل إنه ينتج صفات جديدة تماماً ، ولهذا ظهرت في الإنسان خصائص وسّعت الفجوة بينه وبين الحيوان . فالإنسان يعي ذاته بوصفه كائناً منفصلاً ، كما أنه يستطيع معرفة الأجيال السابقة عليه على هيئة رموز ، مثلما يمكنه تجسيد إمكانات المستقبل واستشرافها بخياله متجاوزاً عالم الحواس .

## ثنائيات في حياة الإنسان

**فالإنسان صدع في الكون ، هو جزء من الطبيعة لكنه يستطيع أن يعلو عليها . وفي وعيه بنفسه يشعر بالعجز ويستطيع أن يتخيل نهايته وهي الموت .** والإنسان لا يستطيع أن [illegible] طالما كان حياً ، وجسده هو الذي يجعله يرغب في الحياة . وهذه الثنائيات هي ما يسميها **فروم** « **بالثنائيات الوجودية** » ، في مقابل « **الثنائيات التاريخية** » التي يمكن بمرور الزمن وبقوة العزيمة أن تحل **(مثل مشكلة الحرب ، والمجاعة وسط الوفرة ، والمرض .. وهلم جراً)** . ويحاول المستفيدون من تلك الثنائيات التاريخية أن يوهموا الناس بأنها حتمية وأنها جزء من الحياة الإنسانية .

وقد أوضح « **موسكا** » وغيره من المفكرين السياسيين أن أيديولوجيات المجتمعات المختلفة ينبغي ألا تؤخذ على أنها فروض علمية أو قوانين ، ولكنها تجيب على حاجة حقيقية في طبيعة الإنسان الاجتماعية ، وهي معرفة أن الإنسان لا يُحكم على أساس قوة عقلية أو مادية بحتة ، وإنما على أساس مبدأ أخلاقي . **والوظيفة اللاواعية لأية أيديولوجية هي إشباع هذه الحاجة .**

ولما كان وجود مثل هذه **التقسيمات الثنائية** dichotomies يولّد مثل هذه الاحتياجات المعقدة مثل إعادة الإحساس بالتوازن بين الإنسان والطبيعة ، أو مثل الحاجة إلى فهم غاية الكون ومصيره ، كان من الضروري العثور على اتجاه أو إطار يتم الرجوع إليه . وهذا الإطار للتوجه والإنابة قد يتخذ شكل مذهب عال على الطبيعة أو شكل مذهب من المذاهب . والمذاهب الميتافيزيقية ، والنظم الشمولية تستجيب لنفس هذه الحاجة الأساسية ، ألا وهي ربط الإنسان ــ بصورة لها مغزاها ودلالتها ــ بالكون ، وبنفسه ، وبالآخرين . غير أن **فروم** يعكس ههنا رأي **فرويد** القائل بأن كل مذهب إنما هو نوع من العصاب الكلي ، فيقول إن كل عصاب ما هو إلا ضرب من مذهب خاص .

## الفرد في العصر الوسيط

ولما كان الإنسان يولد في مجتمع تسوده ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية معينة ، فإن حب البقاء يدفعه إلى التكيف مع هذه الأوضاع ؛ وقد يتمكن بمساعدة الآخرين من تغيير بعض تلك الظروف والأوضاع ، ولكن شخصيته تصاغ في نهاية الأمر بطريقة معينة في الحياة . ويعتقد **إريك فروم** أن المراحل التاريخية قد شاهدت تغيرات لها دلالتها في الشخصية الإنسانية ، وأن العملية التاريخية تحقق نوعاً من النمو المتطور للفردية . ويبدأ تاريخ الإنسان بخروجه من حالة يتوحد فيها مع كائنات الطبيعة ، حالة لا يشعر فيها بوصفه كائناً منفصلاً ، إلا شعوراً غامضاً مبهماً ، ويمكن هذه الحالة من حيوية **المادة البدائية** animism بأنها حالة من « **الوحدة الكونية** » . وهذا الشعور بالهوية الكاملة مع الكون يحميه من العزلة ، لكنه يعوق في الوقت نفسه تطوره بوصفه فرداً حراً منتجاً يحدد مصيره بنفسه .

ويقول **فروم : لو أن التطور الاجتماعي تم بصورة منسجمة ، لسار كل من طرفي العملية ــ أعني زيادة القوة والسيطرة على الطبيعة ونمو الفردية ــ جنباً إلى جنب . بيد أن هذا ما لم يحدث ، إذ كانت كل زيادة في الفردية تقود إلى صراعات جديدة وإلى عدم الاستقرار** . فإذا أقبل العصر الوسيط ، وجد الإنسان وقد فقد معظم شعوره بالتوحد مع الطبيعة ، لكنه لا يزال محتفظاً بتضامنه مع المجتمع . وكان الإنسان خلال هذا العصر لا يشعر بنفسه إلا عضواً في جنس أو شعب أو طائفة أو أسرة ، أي من خلال مقولة عامة ، كما يقول **يعقوب بوركهارت** ، فهو مقيد إلى الطبقة الاجتماعية التي ولد فيها ، بحيث لا تتاح له أية فرصة للانتقال من طبقة إلى أخرى .

وقد يقال في مثل هذه الأوضاع إن الفرد كان يعيش مقيداً ، وحقيقة الأمر أن **مجتمع العصر الوسيط** لم ينتزع عن الفرد حريته ، لأن « **الفرد** » لم يكن موجوداً ، أي أن وعي الفرد بانفصاله عن الآخرين كان معدوماً ، ولم يظهر بعد . وفي أواخر العصر الوسيط بدأ تركيب المجتمع في التغير ، وصاحب ذلك تغير في شخصية الفرد . ذلك أن قيام فئة من التجار الجدد تعتمد على رأس المال الخاص ، وعلى المنافسة ، والمغامرة الفردية أحدث صدعاً في الوحدة السكونية التي اتسم بها عصر الإقطاع ، وبدأت « الفردية » تطل برأسها في كثير من المجالات ، حتى بلغت ذروتها في عصر النهضة ، وأصبح في إمكان الفرد أن يرتفع في سلم الفئات الاجتماعية ما ساعفته الموهبة ، وخدمه الحظ .

غير أن هذه الفردية الجديدة قد صاحبتها نزعة استبدادية جديدة. ومع اكتساب الفرد لحريته ووعيه بذاته، فقد الشعور بالأمان، وأصبحت الحياة الاجتماعية منذ ذلك الحين مسألة صراع حياة أو موت من أجل التفوق؛ ومن أخفق في هذا الصراع كان هدفاً للاحتقار، لا موضوعاً للعطف أو الشفقة. وبتحرر الإنسان من قيود التقاليد والأوضاع المحددة لدوره ووضعه، تحرر أيضاً من الروابط التي كانت تمنحه الأمان والشعور بالانتماء. ومع حركة الإصلاح ظهرت مواقف مماثلة، وتوثقت الصلة بين البروتستانتية والرأسمالية.

ويتابع **إريك فروم** تطورات الرأسمالية حتى يومنا هذا، ويصف النزعة الشمولية الحديثة على أنها رد فعل على عزلة الإنسان التي انفصمت روابطه الأولى بالأسرة والطائفة المهنية، وتستبدل الدولة الشمولية بهذه الروابط الأولية روابط أخرى ثانوية في محاولة واعية لإغراق الفردية التي تخيف الإنسان كل ذلك الخوف. ولكن المجتمع الصناعي الحديث يفتقر إلى إطار كلي للتوجه والاطمئنان، وبالتالي يعجز الفرد عن فرض أي نظام على الكون يفسر به وضعه من حيث علاقته بنفسه، وبأقرانه، وبالعالم بوجه عام.

فإذا واجه الإنسان هذه الأوضاع المَرَضية في عالمه الاجتماعي، حاول الفرار من تلك المشاعر التي لا يستطيع احتمالها من عجز وعزلة. وهنا يصف **فروم** بعض «**الميكانيزمات النفسية**» التي يحاول بها الفرد أن يربط نفسه بالمجتمع وحل هذه المشكلة. وهذه الميكانيزمات هي **المازوخية الأخلاقية** (حب العذاب)، **والسادية** (حب التعذيب)، **والنزعة التدميرية** (حب التدمير)، **والمطابقة الآلية**.

## (١) المازوخية الأخلاقية

والمصابون بها يحتاجون احتياجاً مَرَضياً إلى الحنان، ومن سماتهم الشعور بالدونية والقصور، وهذه السمات تعبر عن **الحاجة** إلى الاعتماد على الغير والارتكان عليهم في خنوع ومذلة وضعف. وكثيراً ما تتقنع هذه المشاعر المازوخية بقناع «الحب» و«التفاني» و«الولاء»، لكنها في حقيقة الأمر قائمة على دوافع مَرَضية، ولا تمت بصلة إلى العاطفة الحقيقية.

## (٢) السادية

قد تبدو عكس المازوخية ولكنها تسير معها دائماً جنباً إلى جنب، فهي الوجه الآخر من العملة، وهي سمة عصابية تعبِّر عن نفسها بطرق شتى، منها الرغبة في أن يعتمد الآخرون علينا، وفي استغلال الغير، وتعذيبهم جسمياً وعقلياً ونفسياً.

## (٣) حب التدمير

ولا تنفصل هذه النزعة التدميرية عن السادية ــ المازوخية. ويوصف الشخص النازع إلى التدمير بأنه في محاولته للهروب من مشاعر العجز والعزلة التي لا يحتملها.. يحاول القضاء على كل تهديد ممكن أو أساس للمقارنة، وموقفه هو «**لا أستطيع الهروب من الشعور بعجزي عند المقارنة بيني وبين العالم الخارجي إلا بتدميره**».

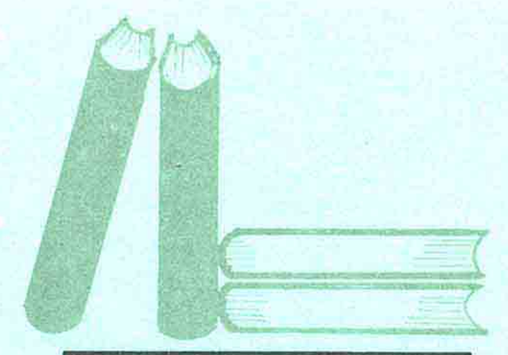
## (٤) المطابقة الآلية

(أو **الانسياق الآلي**) وهي نوع من الميكانيزم يحتال به الفرد لإزالة الاختلافات القائمة بينه وبين الآخرين بأن يكون نسخة منهم، وبهذا يتحاشى الشعور بالعجز. وغالباً ما يكون الدافع إلى الخضوع المشحون بالنشوة للنظم الشمولية هو هذه الحاجة إلى المطابقة. ولسان حال الفرد في هذا الموقف هو: «**إنني مثلك تماماً، وسأكون على ما تشاء مني**». وهكذا تستبدل بالنفس الحقيقية نفس أخرى زائفة.

## العملية التاريخية

ويمكن تلخيص العملية التاريخية بأن الإنسان قد تطور من حالة «**الاتحاد الكوني**» مع الطبيعة والمجتمع، إلى حالة وسط انفصل فيها عن الطبيعة لكنه ظل مرتبطاً بالمجتمع، ثم إلى الحالة الراهنة التي انفصل فيها عن الطبيعة والمجتمع معاً. وعليه أن يختار اليوم بين مواجهته قيم المجتمع للتطابق معها تماماً (**وهذا هو الحل الشائع**)، أو التمرد عليها باطنياً، والتطابق معها في الظاهر (**وهذا هو الحل العصابي**)، أو تحقيق ذاته بوصفه فرداً (**وهذا هو الحل الخلاق**). وكان فقدانه للتوحد مع المجتمع نتيجة لأسباب اقتصادية في معظم الأحيان، ولسيادة الرأسمالية التي وضعت كل فرد ضد الآخر بوصفه وحدة منافسة، وأحالت المجتمع السكوني للعصور الوسطى إلى مجتمع حركي (ديناميكي).

ويمكن أن نلاحظ عابرين أن تفسير «**فروم**» التاريخي ليس من محض إبداعه، بل نستطيع أن نرده إلى مؤلفات **يعقوب بوركهارت**، وإلى كتاب **تاوني** Tawney «عن نشأة الرأسمالية»، وكذلك إلى مؤلفات علماء الاجتماع مثل **ماكس ڤيبر وبرنتانو وآلفرد فون مارتن** في كتابه: «**علم اجتماع عصر النهضة**» وكتاب **لويس ممفورد** «**وضع الإنسان**» The Condition of Man.





# في الأدب العربي الحديث

تأليف: د. يوسف نوفل
نقد: د. منير سلطان




وظلت المكتبة العربية بحاجة ماسة إلى دراسة تتصدى للديوان العربي وتنقب وراءه باحثة عن مضامين أشكاله وأنماطه، ملقية الضوء على خفاياه وأسراره، حتى انتهى الدكتور يوسف من بحثه الخصب فأغنى وأشفى وأبدع.

والدكتور يوسف ليس جديداً على الدراسات الأدبية الجادة، فقد عرفناه شاعراً وباحثاً وأستاذاً جامعياً له منهجه واسهاماته الخصبة في **الشعر والقصة**، فقد اهتم بتراث القصاص **عبد الحليم عبد الله** وقدمه في إطار علمي دقيق، وله في الشعر جولات موفقة، وشارك بالعديد من المقالات في مختلف المجلات الأدبية في مصر والعالم العربي، وهذا كتابه الرابع في «**دراسة ديوان الشعر**» دليل على إيمانه العميق برسالة الأستاذ الجامعي الذي يجب أن تتخطى جدران الجامعة لتصل إلى قاعدة المثقفين والأدباء والمتابعين للنشاط الأدبي.

وتقع هذه الدراسة في بابين كبيرين، **الأول** في الديوان وقسمها إلى فصول، أولا في «**مقدمة الدواوين**» وفيه درس المقدمة النثرية، ثم انتقل إلى تأريخ الدواوين والقصائد، ثم درس جمع الدواوين وتكلم فيه عن الجهود المتعددة التي تهتم بجمع الدواوين، وأكمل هذه البحوث



★ د. يوسف نوفل ★



★ فهد العسكر ★

بفصل عن تبويب الدواوين وفهرستها، متحدثاً عن **المختارات الشعرية وأهميتها وأنواعها**، ويأتي الباب الثاني مكملاً ما بدأه أولا ومستطرداً في حديث مستفيض عن النص الشعري، وكأن الباب الأول كان في الشكل، والباب الثاني في المضمون ولا انفصام بينهما.

وفي **الباب الثاني** يثير موضوعاً رائعاً لم تعتوره الأقلام كثيراً، وهو



# مطالعات... في الكتب







★ محمد عبد الحليم عبد الله ★ ★ صالح جودت ★ ★ د. عبده بدوي ★

عن **شعر طه حسين**، والمعروف أنه نظم الشعر في مطلع شبابه، وفي مناسبات شتى، ولكنه لم يهتم بجمع أشعاره في ديوان، والدراسة الوحيدة التي تفرغت لهذا المبحث ما كتبه الأستاذ **عبد العليم القباني** في سلسلة المكتبة الثقافية رقم ٣٣٧ سنة ١٩٧٦ م، بعنوان «**طه حسين في الضحى من شبابه**»، وفيه جمع أشعاراً عديدة للدكتور طه. وهنا يتساءل الدكتور يوسف نوفل لماذا لا نجمع ديوان طه حسين؟ بعد أن استعرض أمثلة من نظمه للشعر، ثم يقف عند الشاعر **صالح جودت** ودواوينه، والشاعر **أبي سنة** في دواوينه الأربعة، مسترسلاً في دراسة فريدة تجمع إلى التقصي النظرة الثاقبة والوعي الفني والعرض الأخاذ، ومن أبي سنة ينتقل إلى **ديوان الرجز**، بادئاً حديثه من **الشعر الجاهلي** وأراجيزه، رابطاً ما بينه وبين الشعر الجديد ملتفتاً إلى ميل الشعراء المحدثين إلى النظم في الرجز معللاً الأسباب والدوافع، ولا يترك الموضوع خلواً من الأمثلة ولا من النظرة العروضية والنقدية مما جعله نقطة ارتكاز هامة جداً في بحث «الديوان الشعري» لما توصل إليه من نتائج ووقف عنده من تأصيل، الأمر الذي يجعله دراسة مستقلة قابلة للتطوير والاستفاضة والتعميم على مختلف العصور والأقطار العربية.

وقبل أن يدرس الشاعر المعروف **الدكتور عبده بدوي** الذي جمع بين المعاصرة والتراث في دواوينه العديدة، ولا سيما في ديوانه «**السيف والوردة**» الذي حصل به على **جائزة الشعر**، تريث عند قصيدتين من ديوانين متباعدين زمناً متقاربين عروضاً متشابهين في ظروف شاعريهما، وأحدهما **لابن الرومي** في العصر العباسي الثاني والآخر **لفهد العسكر** الشاعر الكويتي المعاصر.

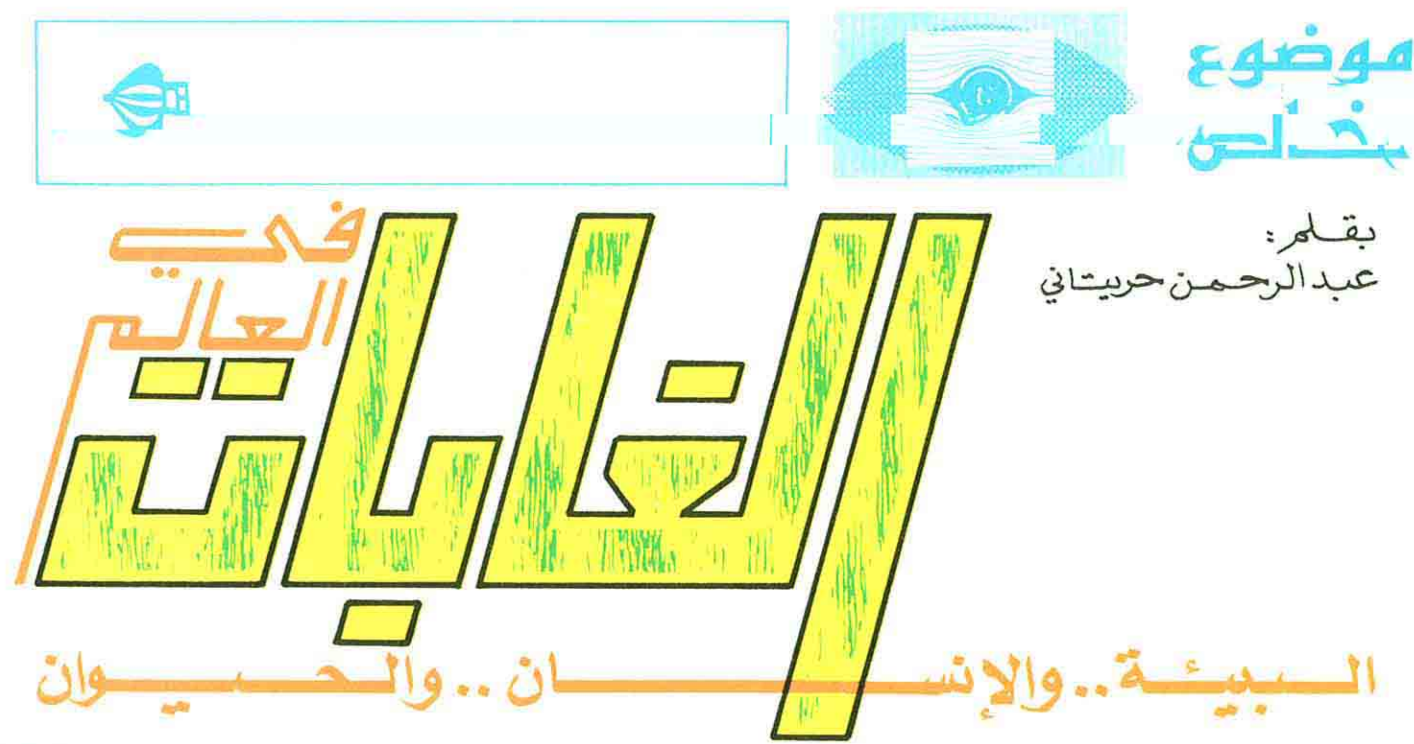
وإذا كانت دراسة دواوين أبي سنة قد تميزت بالعمق والدراية الواعية فإن دراسة دواوين عبده بدوي فاقت زميلتها في التقصي الفني والتاريخي، فتكلم فيه عن جمعه بين التراث والمعاصرة، وعن موسيقاه ومنابعه الأسطورية والفولكلورية والصورة عند عبده بدوي ولغته في شعره، مطبقاً كل هذا على ديوانه «السيف والوردة».

وأخيراً لا يكتفي الدكتور يوسف بما أجهد نفسه به من بحث تحليلي رصين، فيرفق كتابه برسم توضيحي عروضي للدائرة المجتلبة باستخدام الألوان لشرح فك بحر واستخراجه وتمييز كل بحر بلون خاص ليأخذ البحث شكله العام وإطاره اللائق به.

والميزة التي يتفرد بها الدكتور يوسف أنه شاعر يبحث في الشعر، ولا يدرك مضايق الشعر إلا من كابدها، ويضيف إلى هذه الميزة خصائص مكتسبة من ممارسة البحث العلمي، فتجده يعمد إلى الأسلوب السهل الواضح الذي يصور الفكرة ويلم بها بلا تكلف، فلا يجنح إلى تعميم، ولا يترك قضية بلا استيعاب، وهو حريص على الاستقصاء الببليوجرافي شأن المتمكن من موضوعه المدرك لجوانبه.

ولكن لفت نظري أن البحث بلا مقدمة تحدد مقصد الباحث من دراسته، هل تجشم هذا العناء ليعرض لنا أشكال الديوان في العصر الحديث، أو أنه قصد إلى الوقوف عند ظواهر معينة استنبطها وسيعلل لوجودها؟ لم يقل لنا الدكتور يوسف، وأين المنهج وعرض الخطة التي ارتضاها لنفسه ليصل إلى هدفه المنشود من هذه الدراسة! وكيف أعرض لشعراء بدون أن أذكر اتجاهاتهم المذهبية في الشعر؟ ألا يتصل مفهوم الديوان عند الشاعر بمفهومه للشعر ورسالته؟ ومن ثم يرتبط هذا المفهوم بالمبادىء العامة التي تحمس لها الشاعر؟ وهذا الشاعر الذي قدمنا لديوانه بمقدمة لماذا لم نتريث عندها ونراها من خلال الشاعر نفسه لنستخرج منها مضامين وخفايا عديدة تضيء لنا طريقنا في درسنا لديوانه.

أما الحديث عن شعر طه حسين، فكنت أرجو أن يتفرغ الدكتور يوسف لجمعه بعدما جمع الأستاذ عبد العليم القباني قطعة كبيرة منه، ولم يبين البحث الأسباب الداعية إلى الوقوف عند كل من صالح جودت وعبده بدوي وأبي سنة، ولماذا قَرَنَّا بين ابن الرومي والشاعر فهد عسكر وخصصنا لهما دراسة مستقلة، لا بد أن هناك أسباباً فنية قوية دعت إلى هذا لم يبح بها الدكتور يوسف. وأعتقد أنه لا داعي للاسترسال الببليوجرافي لغير ما مناسبة في البحث، وأن الرأي الخاص للباحث هو الذي يميز بحثاً عن بحث في قيمته، وأياً كان الأمر فكل هذه أشياء لا خطر لها بجوار هذا العمل الذي لا يصدر إلا عن أمثال الباحث الشاعر الدكتور يوسف نوفل.




★ الحمار الوحشي «الزرد» يشارك البقر الوحشي طعامه في الغابة ★

## الجغرافية الإقليمية للأرض

تقسم الأرض إلى ثلاث مناطق كبرى: (١) المنطقة المدارية الحارة (العروض الدنيا)، (٢) المنطقة الدافئة (العروض الوسطى)، (٣) المنطقة الباردة (العروض العليا).. وكل منطقة من هذه المناطق الكبرى تضم أربعة أقاليم مختلفة المناخ والتوزيع.

وعلى أساس الحرارة قسّمت الأرض إلى خمس مناطق محددة: (١) المنطقة الاستوائية، (٢) المنطقة المدارية، (٣) المنطقة المعتدلة الدافئة، (٤) المنطقة المعتدلة



★ ليست قرى في سويسرا أو لبنان .. إنها قرى نموذجية نظيفة في قلب القارة الإفريقية ★



★ ثعبان مخيف يحرس كنزاً .. وقد رص بجانبه جماجم من حاول السرقة من قبل — الصورة من «كتاب الأدغال» ★

★ أضواء حالمة .. تنساب بين الأدغال ★

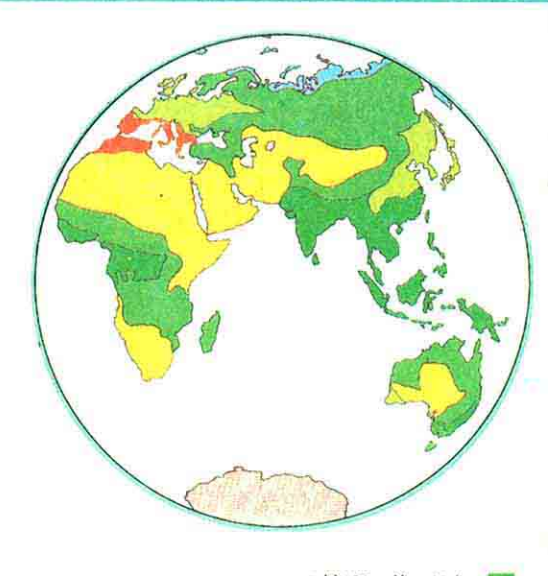
**الباردة ، (٥) المنطقة القطبية .. وعلى أساس المناخ الذي يعد من أهم العوامل في تنوع النبات وتوزيعه على سطح الأرض اختلفت الحياة النباتية من إقليم إلى إقليم .. ثم تأتي عوامل التضاريس والتربة والهواء والماء والضوء وما لها من تأثيرات مختلفة .**

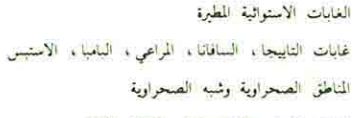
وعدا المناطق الجليدية لا يخلو مكان على سطح الكرة الأرضية من النبات ، وإن اختلفت أنواعه وأشكاله ودرجة كثافته ونموّه من منطقة إلى منطقة .. فنراه يتدرج من الغابات الاستوائية الكثيفة ذات الأشجار الضخمة والنباتات المتسلقة التي تبدو ككتل كبيرة متماسكة من الخضرة تخفي جميع ما في باطنها من معالم ، إلى تلك النباتات البسيطة المبعثرة على صخور الجبال أو الطحالب القزمية المنتشرة على جليد المناطق القطبية .



## غابات الأرض

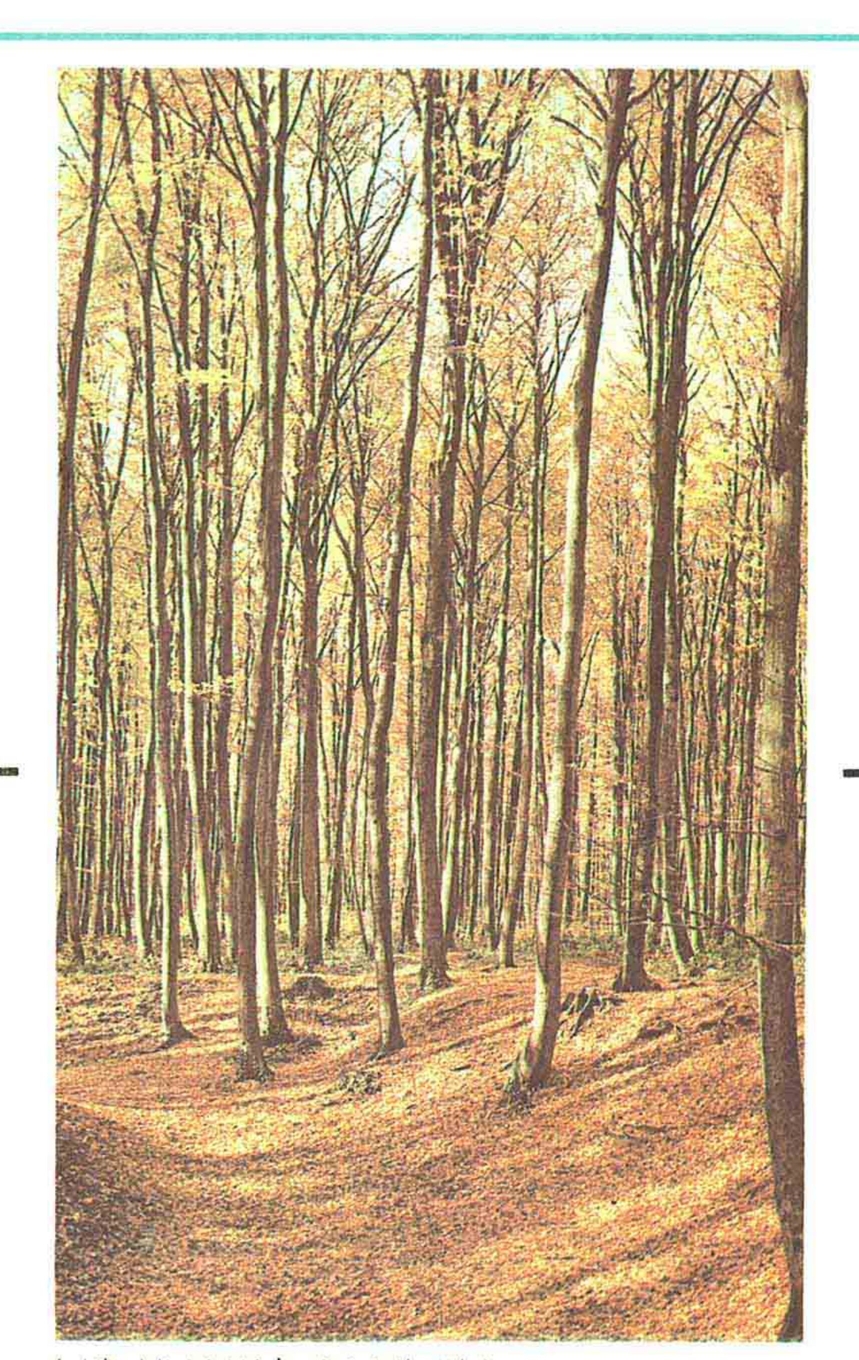
مساحات شاسعة واسعة من الغابات الكثيفة كانت تغطي سطح الأرض ، وبزحف العصور الجليدية الأولى منذ ملايين السنين تقلّصت هذه المساحات الشاسعة ، ولم يصمد في وجه هذا الاكتساح إلا الأشجار القوية دائمة الخضرة كشجر **البلوط والفندان** .. والغابات الحقيقية في الأرض تتوزع كالتالي : حزام يحيط بخط الاستواء ويسمى **بالإقليم** الاستوائي المداري المطير ومساحته عشر مساحة الكرة الأرضية ، وفيه نصف غابات الأرض ، وأوسع الغابات وأكثفها تقع في قارة **أمريكا الجنوبية** ، وفي **البرازيل** خاصة ، وحوض **نهر الأمازون** تتجمّع فيه أكبر كثافة غابية في العالم ، ويمتد نطاق الغابات الاستوائية من **البرازيل**











★ الغابات النفضية وقد نفضت أوراقها في فصلي الخريف والشتاء ★

**إلى الساحل الكاريبي وأميريكا الوسطى وجنوب المكسيك والملايو وأندونيسيا وغينيا الجديدة وشمال أستراليا** .. وفي الشرق الأقصى تمتد مساحات الغابات من **جنوب غربي الهند إلى الهند الصينية والفيليبين** ، وأوسع رقعة تقع في **الجزر الأندونيسية والملايو** ، بينما الصين قد قضت على غاباتها وخاصة في الشمال واستعملتها في الوقود والبناء .. وفي **غرب إفريقيا** تقع مساحة غابات شاسعة هي الثانية مساحةً في الأرض بعد غابات أميريكا الجنوبية ، وتمتد من حوض **نهر الكونغو إلى إفريقيا الاستوائية** (جابون . الكونغو الأوسط . جمهورية إفريقيا الوسطى . تشاد) — أيضاً ففيه غابات الأرض جميعاً — وتنتشر في مساحات واسعة على طول الساحل الغربي لإفريقيا ، وتتركّز في حوض نهر الكونغو ، وجميعها غابات عذراء لم تطأها قدم إنسان إلا في أماكن قليلة متفرقة ، وتساهم الغابات الإفريقية في تجارة **الأخشاب العالمية** بخشب الأثاث الفاخر من نوع **الماهوجني والأبنوس** .. وفي قارة آسيا أدى تزاحم السكان الشديد واحترافهم للزراعة إلى القضاء على مساحات شاسعة من الغابات كما في أندونيسيا وجزيرة جاوة خاصة ، وأضحت الغابات الآن تتركّز في المناطق الجبلية كجبال الهملايا ، وجميع الغابات الآسيوية موسمية يسود فيها نوع واحد من الشجر ، **والهند تشغل الغابات خمس مساحتها تقريباً** .. **وغابات (التاييجا)** تنتشر في الإقليم السيبيري وهي إحدى مناطق الغابات الرئيسية في العالم ، وتشتهر بكثافتها ، وأهم أنواعها (الصنوبر والتنّوب والأرز والحور والصفصاف) ، وبها **ثلث غابات العالم مساحة** ، وتعتبر من المصادر الرئيسية للأخشاب في العالم .. وفي قارة

أميريكا الشمالية وأوروبا الموطن الأصلي للغابات النفضية ، وأكثرها من الخشب القيّم من البلّوط والزان والصنوبر ، ومعظمها غابات مزروعة إلا غابات النروج الطبيعية .. وفي قارة **أستراليا** تجمعات غابات تمتد على السفوح الشرقية لسلاسل الجبال الساحلية ، وتختلف عن غابات العالم في أن خشبها جاف .. وفي كندا والسويد وفنلندا بعض الغابات .

## أنواع الغابات

تتوزّع غابات الأرض على عدة أنواع :

**( ١ ) الغابات الاستوائية** ( المدارية المطيرة ) : وتتميّز بضخامة أشجارها ، وتكاثف تجمعاتها وتراصّها ، وأمطارها المستمرة طوال أيام العام ، وجوّها الحار والرطب جداً ، والناظر إليها من علو يراها كنطاق ممتد من النبات الأخضر الكثيف يتوسط الكرة الأرضية ، ويغطي جميع ما تحته من معالم ، وتبلغ الغابة الاستوائية أقصى كثافتها في حوض نهر الأمازون ونهر أورينوكو ، **وتعتبر قارة أمريكا الجنوبية أكثر قارات الأرض غابات ، إذ تغطي الغابات ( ٤٠ ) في المائة من مساحتها الكلية** ، ولا يستغل أكثر من عشر هذه المساحة والباقي يصعب التوغل فيه .

**( ٢ ) الغابات دون الاستوائية** : وتجمعاتها الشجرية أقل تكاثفاً من تجمعات الغابات الاستوائية ، وأشجارها أقصر وأقل ضخامة وكثيراً منها ينفض أوراقه في فصل الجفاف ، وأهم أشجارها ( الخيزران والبنيان ) .

**( ٣ ) الغابات الصنوبرية** Conferous : وتتميّز بأشجار مخروطية دائمة الخضرة وأوراق إبرية كالصنوبر Pine والشربين Fir والبتولا Birch .

**( ٤ ) الغابات النفضية** Pe´cidious : وتنتشر في العروض المعتدلة الباردة ، وأشجارها تنفض أوراقها في الخريف والشتاء ، وأهم أنواعها البلّوط Oak والزان .

**( ٥ ) الغابات الصينية** : وتوجد في شرق القارات حيث يسقط المطر معظم أيام العام ، وهي غابات واسعة ، وأشجارها خليط متعدد استوائي ومتوسطي .

**( ٦ ) غابات البحر المتوسط**: وتتركز على السفوح العليا لجبال القوقاز والأطلسي والابنين .

## أجواء الغابات

يتشابه الطقس في جميع أدغال الأرض .. واقتران الحرارة الشديدة بالرطوبة وانعدام الفصول تقريباً يؤدي لسقوط الأمطار جميع أيام العام ــ فالشمس المحرقة تولّد كتلاً من الهواء الساخن يصعد للأعلى فيبرد ويتساقط كمطر ــ .. وهذه العوامل مجتمعة كان لها الأثر الكبير في نمو النبات وتعدّده ، وبالتالي أدت إلى تكاثف الغابات التي اختلطت فيها



★ الببغاء الأمريكي طويل الذيل ، أو ما يسمى طير « الطوقان » يتشبث بالغصن جذلا بسكون الغابة ★

الأنواع ، وانتشرت بها الفوضى النباتية .. والهواء في الأدغال على الدوام رطب ومشبع ببخار الماء ، ذلك لأن الخضرة الكثيفة تحجب الشمس والرياح ولا تعطي فرصة كبيرة لتبخّر الماء ، وتحتفظ بالحرارة التي تنمّي الأشجار والنبات بغزارة .

والغابات بها كثافة أشجار ونبات وتشابك والتفاف يجعل من المستحيل على أي إنسان أن يخترق ولو مساحات قليلة منها ، وللآن أكثر من تسعين في المائة من غابات العالم لم يصل إليها إنسان .

## تصنيف الحياة النباتية في الغابات

في الغابات الاستوائية المطيرة تنمو أشجار الغابة إلى ثلاثة مستويات مختلفة ، وتكوّن قمم الأشجار ثلاث طبقات كبيرة واحدة فوق الأخرى كما كتل السحاب ، والطبقة الأولى يصل ارتفاع أطوال الأشجار فيها إلى ( ٦٠ ) متراً تقريباً ، وتنمو تحتها طبقة ثانية من الأشجار أقل طولا من ( ١٨ ــ ٣٨ ) متراً وهذه تكوّن سقف الغابات المطيرة الغزير والمتشابك ، وتحتها الطبقة الثالثة وهي عبارة عن نمو سفلي من الشجيرات والشتلات والسراخس المغطاة بالأشن وتصل إلى ارتفاع ( ١٨ ) متراً تقريباً ، ولكل طبقة من هذه الطبقات أشكال نبات خاص وحيوانات خاصة .

وتصنّف الحياة النباتية في الإقليم الاستوائي ( المداري المطير ) إلى :

**( ١ ) غابات السلفا** : وهي غابات كثيفة من أشجار عريضة الأوراق دائمة الخضرة تتنوع وتختلط ببعض وتمتد فروعها إلى أكثر من ( ٥٠ ) متراً حيث تتلاقى في الفضاء لتشكل خيمة كبيرة تغطي الغابة جميعاً ، ومعظم غابات السلفا يصعب الوصول إليه ، وليس هناك وسيلة للتوغل فيها سوى مجاري الأنهار التي تخترقها .

**( ٢ ) غابات الأيكات الاستوائية** : وتتركز على سفوح أودية الأنهار ، وفي المناطق التي ينفذ إليها الضوء ، وهي أشجار قصيرة نوعاً ما ومتسلقة ، ويتكاثف هذا الغطاء النباتي السفلي حتى يكاد يسد مسالك الغابة .

**( ٣ ) غابات المنجروف** : وهي تجمعات كثيفة من الأشجار تتركز عند مصاب الأنهار في المحيط وحول البحيرات والمستنقعات الساحلية .. وعند المد تبدو كأنها حائط خضرة ، فإذا ما انحسر ماء البحر في الجزر بدت جذوعها كأنها متاهة من الأعمدة .



## الانتقال داخل الغابة

الغابات مساحات شاسعة مترامية الأطراف تمتلئ بغزارة شجرية كثيفة بحيث لا يكون هناك موطئ قدم خال، ويلزم لمن يريد التنقل في بعض أطرافها الكثير من المعدات والأدوات المناسبة إضافة للمرشدين من أهالي الغابة، والبوصلة والخرائط والمصابيح والمدي والمناجل والبنادق والناموسية والوشاح أشياء لا بد منها.

ويتّبع المستكشفون والرحالة دائماً مجاري المياه ومجاري الأنهار ويعبرونها في زوارق صغيرة يعترضها الكثير من الصعاب، وتوجد ممرات الحيوانات، وقرى الأهالي التي تقع دائماً على ضفاف الأنهار.. وتبقى العائمات هي الطريقة المثلى والآمنة لعبور الغابات في المناطق المتّسعة، إضافة للمراكب التي تصنع من شجر البامبو المجوّف والقوي، الذي ينمو بكثرة على ضفاف مجاري الأنهر.

## الطعام والماء في الغابة

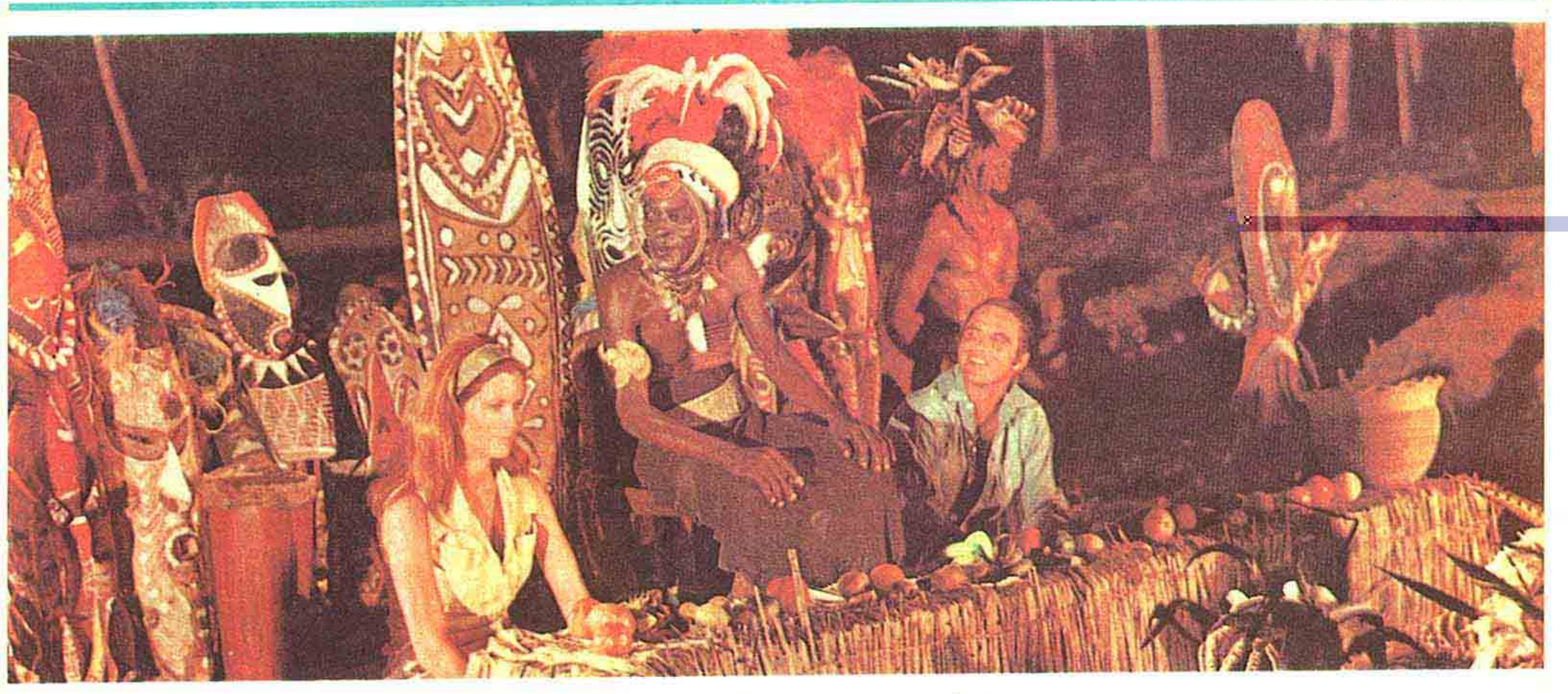
ماء الشرب النقي مشكلة كبيرة في الأدغال رغم كثرة المياه، ذلك أنّ جداول المياه والأنهار ملوّثة بالجراثيم الفتاكة التي تسبّب الأمراض المميتة للإنسان.. وبما أنّ الله (جلّ جلاله) قد أعطى لكل شيء قدره ومناسبه.. فقد أوجد في الغابة أنواعاً متعدّدة من النبات الذي يعطي الماء العذب القراح غير الملوّث، وكروماً تنتج سائلاً نقياً مأموناً.. والنباتات المتسلقة الضخمة ذات القلف الخشن من أحسن مصادر الماء العذب، وقطع في **شجرة (ليانا)** خشنة القلف يعطي أكثر من نصف ليتر ماء عذب، **ونبات (البروميلياد)** من فصيلة **الأناناس** موجود في جميع الأدغال تقريباً، وهو نبات هوائي يلتصق بأشجار الأدغال وتنحني أوراقه إلى الأعلى مكوّنة أكواباً طبيعية تتلقّى ماء المطر وتحتفظ به.. ونخلة المسافر مصدر للماء لا ينضب أبداً، وهي شجرة عجيبة، فهي تنشر أوراقها العريضة على شكل مروحة مفتوحة، وعند قاعدة كل ورقة يتجمّع الماء النقي العذب الذي يعرف مكانه كل ساكن للغابة. **والطعام في الغابة معظمه من الأشجار والحيوان**، فأي نوع للفواكه أو الثمار تأكله القردة والطيور يصلح للغذاء، وأشجار **النخيل** وخاصة نخلة جوز الهند تنتشر بوفرة، وتعطي من (٢٠٠ ــ ٣٠٠) ثمرة على مدى السنة كلها، وثمارها لا تعطب لعدة أشهر، وهي غذاء كامل وأمثل للإنسان، وزيتها يستعمل لشفاء الحروق المؤلمة، وللمشاعل ولحفظ السكاكين والبنادق من الصدأ، والسراخس الكثيرة طعام مأمون، وشجر ثمرة الخبز ثمارها حين تسلق لها طعم كطعم الخبز والبطاطس وأوراقها المصقولة تستعمل كأطباق يوضع بها الطعام، ولا تخلو غابة من أشجار الموز المنوّع التي تنمو طوال العام وتطهى ثمارها وتؤكل، ويوجد فواكه جافة وليمون ومانجو وبطاطس برية حلوة. **والصيد متوفر وبكثرة، ويتقنه أهل الغابة منذ نعومة أظفارهم، ويتم في الصباح الباكر أو عند المساء عندما تكون الحيوانات البرية في أوج نشاطها وحركتها، ويتم الصيد بالقوس والنبال والرماح والشباك والأفخاخ والحفر والمصائد والمواد اللاصقة**.. ولا يوفر أهل الغابة الحشرات فهي طعام لذيذ لهم وخاصة اليرقات، والتماسيح (الأذناب)، والسلاحف وبيوضها، والخنافس، والخفاش والنمل، والعسل الذي هو والسنانيس أشهى المأكولات في الغابة.. ولا يخلو من محبّي لحم الإنسان وهم بعض قبائل ما زالوا للآن صيّادي رؤوس بشر وآكلي لحومهم، ومنهم **هنود قبيلة (الجيفارو)** وقبيلة (الباريتنتين) المتوحشون والقاطنون غربي حوض الأمازون، ويطهو أهل الغابة طعامهم في حفر، فلا آنية لديهم، والحطب وقودهم ومشعلهم شرارة من حجر الصوان أو الكوارتز.

## توازن الوجود

في الأدغال رغم ما يبدو من فوضى شجرية عامة وتداخل وتشابك.. نظام محدّد وتوزيع ثابت كما كل شيء في هذا الوجود، فيرتبط نوع النبات مع نوع الحيوان، ونوع الحيوان مع نوع الحيوان، ونوع الإنسان مع نوع النبات والحيوان.. والأرض للجميع. وحيث يوجد نوع النبات لا بد وأن يوجد هذا الحيوان الذي يفضّل هذا النبات كمأوى ومسكن ومأمن ومربض ينطلق منه أو غذاءً يتغذّى به.. والحيوان اللحوم الذي لا يتغذّى بالثمار أو الفواكه يتغذّى بحيوان آخر.. وعلى هذا فإن هذا النوع من النبات يدلّل على وجود نوع معين أو أكثر من الحيوان، وكذلك فإن وجود نوع معيّن من الحيوان معناه أن مصادر غذائه من أنواع الحيوانات الأخرى موجودة بقربه وفي أمكنة يسهل الوصول إليها.. فمجاري المياه التي تحوي ثعابين الماء لا بد أن تكون ملأى بالأسماك والضفادع وأبو ذنيبة، وهي حيوانات تفضّلها هذه الثعابين، ووجود النحل في مكان ما يدلل على الشجر المخبأ به العسل أو على أقل تقدير يرقات النحل التي تعتبر من أشهى المآكل في الأدغال، ووجود **الببغاوات** المنوعة وطيور التوكان والسناجيب الطائرة في مكان ما يدلل على مواردها من الفاكهة والثمار والبذور والبراعم.

## الحيوان في الغابة

تقوم الحياة الحيوانية في الغابة على مستويات مميّزة واضحة المعالم.. ففي الأدغال البرازيلية الاستوائية يعيش على ذرى الأغصان والأشجار **الببغاوات والماكو** (ببغاء أمريكي طويل الذيل)، وعدد كبير من أنواع الطيور الأخرى، وعلى مستوى أدنى من الذرى العالية تعيش **طيور الطنجر، والطيور الصداحة والعصافير**، وعلى الغصون الواطئة توجد الطيور الأثقل وزناً كناقرات الخشب، وذوات المنقار العاجي، وعلى الأرض توجد طيور المليحة والأنيس وغيرها. وعلى قمم الأشجار توجد **السنانيس والقردة والسناجب**، وفي المستوى الأوطى توجد **حيوانات الكسلان**، والقنافذ طويلة الذنب والأبوسوم المتماوت، وبين الغصون السفلية توجد حيوانات القوطي والقطط الأصغر حجماً، وعلى الأرض توجد **النمور الأمريكية والفهود والبوما** (نوع أسد



★ وليمة لأبيض وبيضاء بين يدي زعيم قبيلة إفريقية في الغابة ـ لقطة من فيلم ★

أميريكي ) والخنازير الأميريكية والسنّاد وآكلات النمل الكبيرة والحيوانات المدرعة والتماسيح ، وأنواع كثيرة من السمك والخفافيش الكبيرة مصّاصة الدماء والتي قد تفترس الأغنام .

وتوجد عدة أشكال من حيوانات ضخمة كبيرة كالقارض ( كابيبارا ) الذي هو بحجم نعجة ، والعنكبوت الضخم الذي يصيد طائراً ونمل توكانديرو ( طول النملة ٥ سم ) ، والعقبان والنسور الكبيرة ، وطيور الأدغال الصاخبة ذات الألوان الزاهية ( ببغاوات . طيور الطوقان . الماكو ) ، وأنواع لا تحصى من الحشرات السامّة وغير السامّة والزنابير السوداء الكبيرة والنحل اللاسع والقرّاد والزواحف المنوّعة من سحالي وسلاحف وثعابين ضخمة ( كالأناكوندا والبوا ) وأنواع كثيرة من النمل أخطرها النمل العسكري الذي يزحف بجيوش جرّارة بنظام عسكري له ضبّاط قادة ولا يترك خلفه أثراً لشيء . . وتتسبّب الحشرات في الغابة بنسبة وفيات أكثر مما تسبّبه النمور والتماسيح والثعابين السامة مجتمعة ، **فالغابة المطيرة الشديدة الرطوبة تعتبر مرتعاً خصباً للحشرات** ، والبعوض أكبر العقبات الرئيسية في وجه التوغل في الأدغال ، وأخطر البعوض **بعوض الملاريا** ( الأنوفيل Anopheles ) **وبعوضة الحمّى الصفراء** ( أبيدس Abides ) وبعوضة ( تسي تسي Tse Tse ) المسبّبة لمرض النوم .

وفي **الغابات الأندونيسية** يعيش **الطاووس** الزاهي وغيره من الطيور المغرّدة ، وثعابين منوعة ، ودببة العسل ، والتاتيل ، والكركدن ( الخرتيت ) والغزال ، والنمور المنوّعة المخطط والأرقط ، وخنزير الأدغال البرية الأسود ، وأنواع مختلفة من القردة وخاصة الأورانج أوتان ، والذي لا يوجد إلا في **جزيرتي بورنيو وسومطرة فقط** ، وأنواع كثيرة من الزواحف والتماسيح ، والفيل الأسيوي ، وجاموس الماء ، وأنواع لا تحصى من الحشرات قدّرت بأكثر من ( ٢٥٠ ) ألف نوع في الملايو فقط .

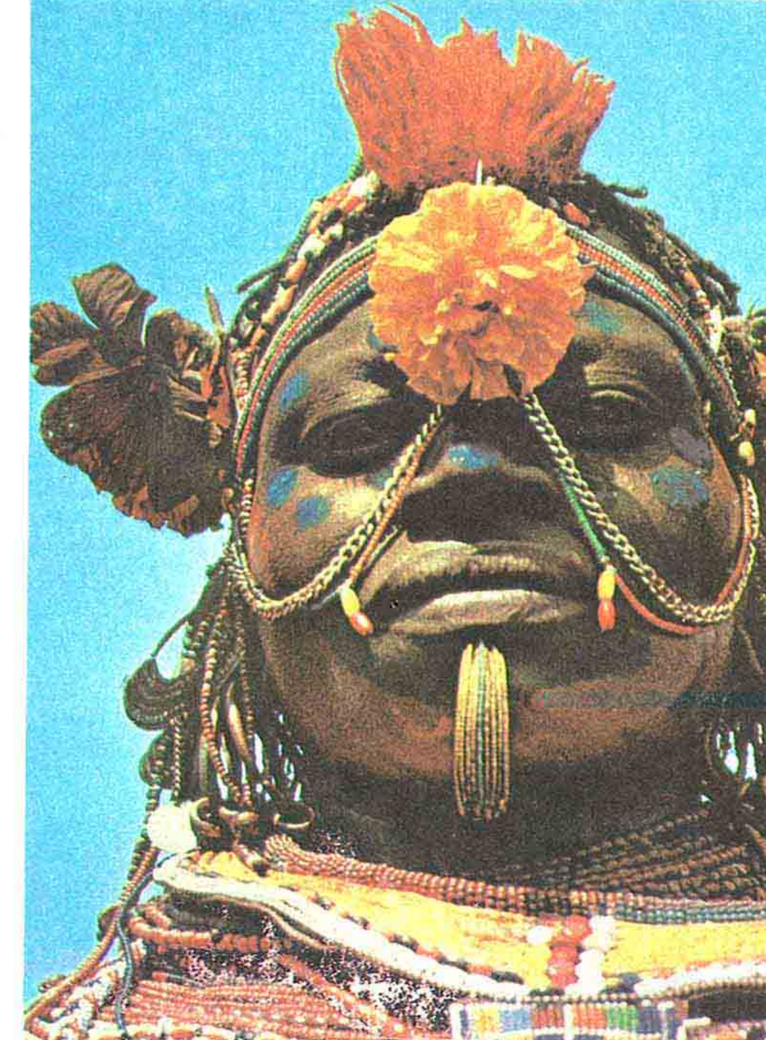
وفي **أدغال الكونغو** تكثر الطيور المائية مثل قاق الماء وأبو قردان والبلاشون أسود الرأس والطيور صائدة الأسماك ، والنسر الأسود الناصية ، والصقر البنّي الداكن والببّغاوات وعصفور النار الأحمر ، والنسانيس ، والفيل الإفريقي ، والفيل القزم ، وفرس البحر ، وخنزير الغابة الضخم ، والجاموس الإفريقي الضخم ، وحمار الوحش . . والحشرات قليلة نوعاً ما لأن أدغال الكونغو تتمتع بتصريف جيد للمياه ، ولا يوجد القرّاد ، ولكن توجد ذبابة ( تسي تسي ) الخطرة . . والأسود الإفريقية ليست حيوانات أدغال بل تعيش في السهول المفتوحة ، وتوجد نمور منوعة ، وقردة مختلفة ، والغزال ، والثعابين ، والغوريلا والشمبانزي اللتان لا توجدان إلا في الغابة الإفريقية .

## الحياة البشرية في الغابة

**سكان الغابة هم أكثر شعوب الأرض بدائية ، وعددهم قليل لا يقارن بما في الغابة من حيوان ، يعيشون في عالم صامت رهيب موحش محفوف بالمخاطر والصعاب .**

وفي قلب **الغابة الإفريقية** ثمّة مثلين لأغرب قبيلتين من سكان الغابة . . هما **قبيلتي الأقزام والمانجبيتو . الأقزام ( تيكي تيكيس )** : تتجمّع قبائلهم في قلب الغابة الإفريقية الاستوائية بين **الجابون والبحيرات العظمى** ، وهم مجموعات عدة تنتشر في عدة دول إفريقية ، وفي أندونيسيا والفيليبين والمحيط الهندي ، عددهم جميعاً لا يتجاوز الـ ( ١٥٠ ) ألف نسمة ، ولا يزيد معدل الطول بينهم عن ( ١٢٠ ) سم .

يعيش الأقزام حياة هادئة كلها سلام ووئام في **غابات ( آتوري )**



★ إفريقي من غابات كينيا لم يترك زينة ولا تميمة ولا تعويذة إلا وألبسها جسده لتحميه من الأرواح الشريرة! ★



★ ضارب الطبل ينذر القبيلة بهذه الأشكال الغريبة! ★

**أشهر غابات الأرض وأشدها كثافة في أنواع الشجر** الباسق الغزير الذي يحجب ضوء الشمس فيجعل جو الغابة قاتماً مخيفاً.. حياتهم وقراهم تتركز حول مجاري الأنهار التي تخترق الغابة، ويعيشون حياة متنقلة غير مستقرة في عشائر تتكوّن من (٣ ـ ٣٠) أسرة، والغابة لهم بمثابة الأب والأم، ولها وللعسل أشهى المآكل عندهم ينشدون الأناشيد ويقيمون الصلوات التي تزخر بالتمجيد والاحترام للغابة والعسل، ويزعمون أن لهم إلهاً يعبدونه هو الذي أنشأ الخلق والغابة والعسل ويطلقون عليه **اسم كمفون** Khmvoun.

يعيش الأقزام حياة اجتماعية كاملة، وجميعهم أمام الإله والغابة سواسية كأسنان المشط وليس بينهم رؤساء ولا زعامات، والقرارات جماعية تؤخذ بالأغلبية، والأرض والصيد والعسل والمتاع إن وجد كله مشترك يستعمله الجميع، **والامتياز الوحيد الذي يحصل عليه الفرد القزم الشجاع وترتفع درجته فيه هو قتله لحيوان ذو قيمة أو كشفه لمخبأ عسل وافر..** وتقام له شعائر سحرية خاصة كلها ثناء عليه وعلى عمله الفذ.

والأقزام عموماً طيّبون ذو وجوه باشة ضاحكة، وهم أقوام شجعان وصيّادون مهرة، **والمحارب القزم الصغير قادر على قتل فيل بحربة، ويواجه أقوى الحيوانات المفترسة بقوة وبأس..** وعموماً يستعمل الأقزام في صيدهم الأقواس والسهام والحراب، والشباك والحفر والافخاخ، ولهم خبرة في اقتفاء الأثر ورمي السهم بسرعة، حتى أنّ الصيّاد القزم يرمي رابع سهم قبل أن يصل السهم الأول لهدفه، وإذا ما أخطأ الهدف يغضب ويحطّم سهامه جميعاً ويدوسها بقدميه.. والأقزام عموماً مشهورون بالنهم والشراهة في الأكل، **والقزم منهم يأكل عذقاً به (٦٠) إصبع موز** في وجبة واحدة ولا يبالي، وقراهم لا تحس بها لأنها عبارة عن أماكن صغيرة مظللة بالأوراق وأسرّتهم أوراق موز مفروشة على الأرض.

## المانجبيتو الطوال

أعظم القبائل شهرة وسمعة وتطوّر وذكاء، أثبتت للبشرية احتفاظها بصفات الإنسان المخلوق الواعي المدرك لآدميته حتى ولو كان يعيش في أصعب بيئة وأقسى ظروف قد تحط من إنسانيته ونزعته للتسامي والرقي..

والمانجبيتو قبيلة تجاور الأقزام في غابة أتيوري، أفرادها طوال القامة ومتوسط الطول بينهم يصل إلى (٢١٠) سم، وكذلك **قبيلة واتوسي**، وقراهم تتكوّن من عشرات المساكن الكبيرة التي تعلوها قمم مرتفعة ولها أعمدة منقوشة وموزّعة بشكل فني بين الأشجار التي تظلّلها، وهي



★ قبيلة الكيكويس .. يحتفلون باستدعاء أرواح السلف لتقضي بينهم ★

نظيفة ومرتبة من الداخل ، ولهم طرق واسعة معبّدة ومعتنى بها ، وعندهم مخازن وورش ومطابخ نظيفة حيث يعد الطعام لعدة أسر في وقت واحد ، ومنهم العمال الذين يصنعون الثياب ، وآخرون يصبغونها بأصباغ يستخلصونها من نبات الغابة ، ومنهم من يطحن ثمار المنيوق ليستخرج الدقيق ، ومنهم من يخبز الخبز ، ويرتدي الرجال مآزر من القلف المدقوق المخطط ، ويضعون حزاماً في وسطهم ، والنساء يتحلّين بالحلي ويتزيّن ويرتبن شعورهن ، ومن هذه القبيلة الموسيقيون والحكماء وبناة السفن والسحرة والنحّاتون .. وهم مرحون وذوو أخلاق مثالية وأصحاب مودّة ومرح ويعتبرون أذكى شعوب الغابة .. وللمانجبيتو جمجمة عالية مدبّبة وبيضاوية ، والسبب أن **الأم تربط جمجمة صغيرها منذ ولادته بألياف تشدّها حول رأسه ، وتزداد ضيقاً كلما تقدم في السن ، وعند البلوغ ترفع الألياف بعد أن تأخذ الجمجمة هذا الشكل الغريب** ، ولا يعرف ما سبب هذا التصرف عند المانجبيتو ، ولكن فسّر هذا التصرّف من قبل العلماء بأنه يقوّم الدماغ .. ولعل ذكاء المانجبيتو سرّه في جمجمته المدبّبة .. ولا توجد قبيلة تعامل الصغار بلطف وحنان ودلال كما تعامل قبيلة المانجبيتو صغارها .

وبعكس الأقزام والمانجبيتو تعيش بعض قبائل هنود الأمازون المتوحشة صيادو الرؤوس ، فقبيلة ( الجيفارو ) وقبيلة ( البارينتنتين ) قبائل تعيش في غرب الأمازون ، وهم شريرون ولصوص وآكلي لحوم بشر ، ويستخدمون أقواساً كبيرة جداً ( ٢ ) متر ، وسهاماً مسمومة ، وأنبوبة نفخ تلفظ



★ رقص طقوسي عنيف يشارك فيه كل أعضاء الجسد .. لقبيلة إفريقية من الغابة ★

السهام ، ويجفّفون الجماجم البشرية ويعملون منها تمائم .. وهناك قبائل مسالمة تعيش حياة زراعية تزرع المانيوق والقطن وقصب السكر ، وتصنع الأسرّة الشبكية وتبيعها للقبائل المجاورة مثل **قبيلة ( الوابيزيانا )** الهندية التي تعيش في غابات جيانا ويشتهر أفرادها بالذكاء والخلق .

## الأفخاخ ( الشراك )

ابتكر الإنسان البدائي بتأثير الظروف المحيطة به وبتعايشه مع أحوالها أكثر من وسيلة لحماية نفسه من الخطر المحدق به من صنوف الحيوان الذي هو العدو الوحيد له في الغابة ، والحاجة للغذاء أساس كل حياة . وأقدم الشراك هي الحفرة البسيطة التي تغطى بفروع الشجر حتى إذا ما مرّ عليها الحيوان ، أو دفع إليها ناءت بثقله وهوت به إلى القاع ، ويقتنص بهذه الحيلة حيوانات كبيرة (كالفيل والزراف والأسد والنمر) ، وبعد أن تقع الفريسة في الحفرة يقام سد حولها ثم تردم بالتراب إلى أن يتمكن الحيوان من الخروج منها فيمسك ويقيّد .

**ومن الحيل المستعملة عند هنود الأدغال البرازيلية لصيد الطيور ، دهن النبات الذي يقف عليه الطائر (كالعصفور الطنان) بمادة مخاطية شديدة اللزوجة ، فيعلق بها ،** ومنهم من يصيده بالشباك التي يلقونها عليه متى حط ، ومنهم من يستعمل ماسورة محشوّة بالرمل أو الطين فيرمي الطيور بها ويدوّخها ، وهذه الطريقة

تستعمل حالياً في البندقية الحديثة ذات المحقن التي يستخدمها العلماء ، حيث تنفجر الحقنة ويدخل السائل المخدّر إلى جسم الحيوان الذي يتخدّر وينام فيقبض عليه . . ثم إن هناك أفخاخاً كثيرة ومنوّعة وكل فخ له شكل يناسب الحيوان المراد صيده .

وأصعب عملية صيد وأكثرها كلفة هي عملية **صيد الغوريلا** حيث يتبع الصيّادون مجموعات الغوريلا ويضربون حصاراً حولها عند الفجر ، ثم ينصبون شباكاً عالية ارتفاعها حوالي ثلاثة أمتار ، ويقطعون النباتات والأحراش التي تختفي فيها . . وفي الليل التالي يشعل الأهالي النيران ، ويدقّون على الطبول ، ويحدثون ضجيجاً عالياً حتى الصباح ، ثم تعد أكياس شبكية كبيرة لها هيئة الأقماع ولها فتحات قطرها من (٦ ــ ٨) أمتار تغلق عن بعد في الوقت المناسب بمزلاج ، وتزوّد ببعض الخضراوات ، ويدفع الأهالي الغوريلا إلى هذه الشباك لتغلق عليها .

## ديانات الغابة

تنقسم الديانات البدائية إلى قسمين (فرعين) رئيسيين :

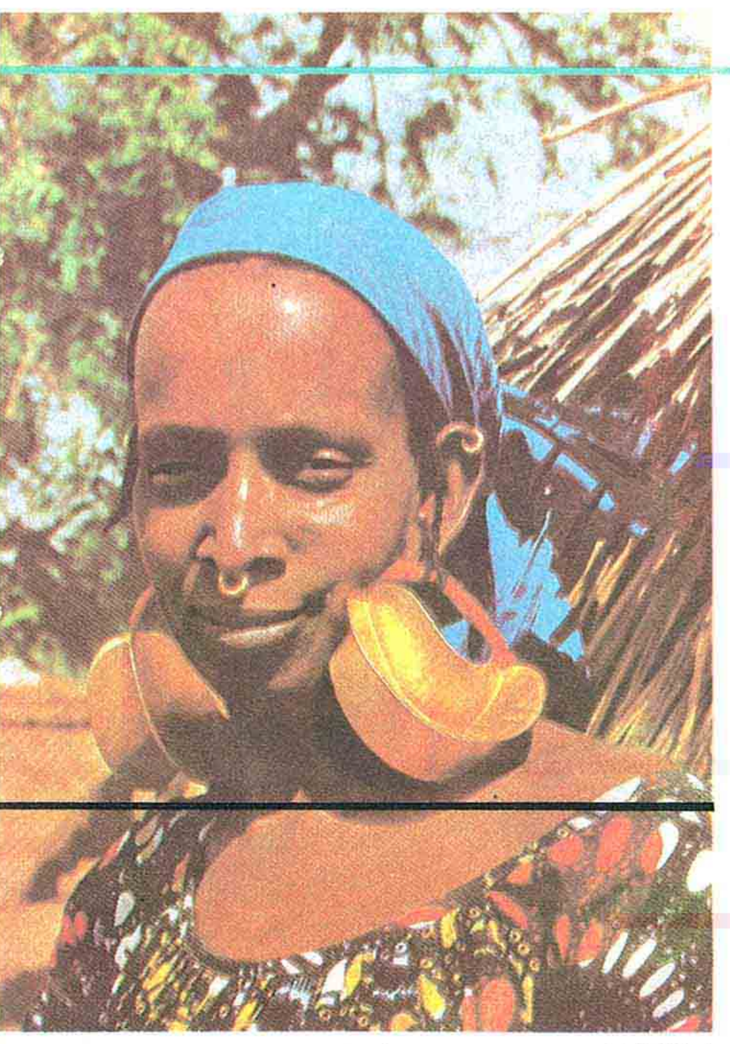
(١) **الديانة الروحية** التي تعزو روحاً لكل ظاهرة من ظواهر الطبيعة (كالبرق والرعد والريح والمطر و . . .) ويستعمل لها السحر لجعلها ظواهر مواتية مطاوعة .

(٢) **الديانة التمائمية** وهي رموز تعبّر عن أشياء تتضمّن قوى كامنة .

وتتعدّد النظم الدينية بتعدد السلالات البشرية والقبائل والعشائر التي تختلف في النشأة واللغة والأسلوب والمعيشة . . والديانات البدائية عموماً تتحدث عن نشأة العالم الذي يعرفونه من خلال أساطير تتعلق بالإله الخالق والخلق ، وتحاول تفسير الظواهر الكونية الكبرى كحركة الأجرام السماوية والبرق والرعد والأعاصير والأمطار والجفاف . . ويقدّرون بأن للإنسان جزء من القوّة الحيوية التي تحرك العالم الطبيعي ، وأنها لا تزول مع الموت وإنما تتجدد باستمرار في نسله ، ويسميها أهالي **قبائل مسالي** بـ(نياما) وأنها تسكن في الدم ، **وقبائل الغانج** في جابون يعتبرونها قوة تتسلل من الجسم وتصير غنيمة للساحر . . وطبعاً فإن هذه المعتقدات الروحية تعيش معهم كطابع لا يعبّر عنه إلا من خلال تتبّع أعمالهم وأحوالهم . . فلا نصوص مكتوبة لهذه المعتقدات وليست شرائع . . وبالتالي لا طرح لها .

وفي **قبيلة (الأسمات)** يحتفظ الشاب بالجمجمة بضعة أيام لكي تنتقل مواهب العدو الحربية وشجاعته وقوته وحكمته إليه . . والأدهى من ذلك أنه يتخذ اسم ضحيته ويذهب إلى أهل القتيل باعتباره قد حلّ به وأنه سيظهر مواهبه الحربية الآن في جسد آخر ، وكلما زاد عدد الجماجم التي يتمنطق بها المحارب زادت مكانته حيث إن الجماجم والعظام تمدّه بالقوة الحيوية التي تنبعث منها .

وجميع الديانات البدائية تعتبر أن الحياة لا تنتهي باختفاء الفرد ــ نفس فكرة شعوب الشرق الأدنى القديم والفراعنة ــ فالقوة المتأصلة

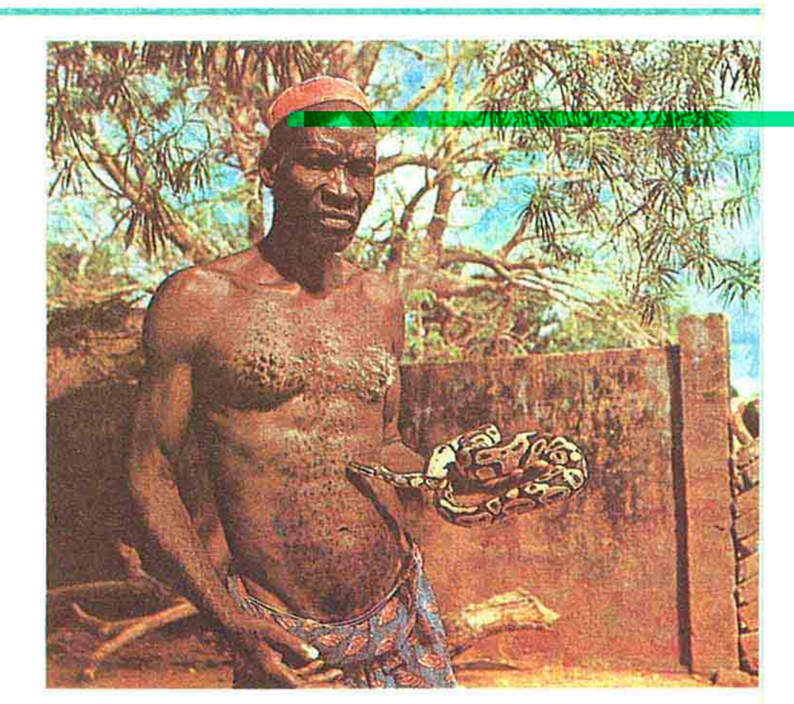


★ أقراط كأنها الصحون . . تزدان بها إفريقية من الغابة ★

الخلّاقة لا يستطيع الموت أن يقهرها . . والمراهق يدرب لضمان نقل القوى الحيوية إليه لتحصيل المعارف لصالح القبيلة ، فيتعلم احترام الأساطير وتاريخ القبيلة والصيد والقتال وهو في شبه عزلة قد تمتد لشهور أو سنوات ، وحين يكتمل تدريبه ويصل لسن النضج يقام له احتفال تعميد ويلقي بنفسه في فم وحش كبير مصنوع من جذوع الأشجار ، أو يقفز من زورق من الغرب إلى الشرق رمز للبعث والموت اليومي للشمس . . **والبابويون** يعيشون حياة كهنوتية صارمة تقضي ألا يتناول الرجال طعامهم مع زوجاتهم ، فالزواج ليس للعواطف ، لكنه ترتيبات أقرّتها المصلحة العامة للقبيلة التي لها الاعتبار الأول . . وبهذه النظم حافظت هذه القبيلة على أصالتها واستمراريتها في هذه الأدغال التي لم تشهد أي تطور .

## الرقص ودق الطبول

**الرقصات الإفريقية الجماعية تعبّر عن القدرات الأسطورية الرائعة للأسلاف في القبيلة ، ولكل رقصة مناسبة خاصة بها كالحرب أو الصيد أو الموت أو الزواج وغير ذلك** . . ودق الطبول وسيلة تفاهم ونقل رسائل . . وعند بعض القبائل طبول كبيرة توضع عند أبواب الخيم .



★ لدغات ثعبان (البيثون) غير السام في الغابة الإفريقية ★

## الفن البدائي في الغابة

تستعمل الأقوام البدائية في الغابة الطواطم البولينيذية والأقنعة الإفريقية والتماثيل المنوّعة للتعبير عن احتفالاتهم وأعيادهم وطقوسهم .. فسكان **الغابة الإفريقية والأسترالية** يستخدمونها لأعياد القبيلة ولإحياء ذكرى الأموات من السلف ، أو لإبراز شكل مرئي للأرواح التي تحيط بهم في الغابة ولا تفارقهم . وهذه الطقوس محاولة بدائية لإكساب شكل مرئي لما هو غير مرئي وليؤدي بحضوره المرئي هذا وظائف دينية واجتماعية تفيد القبيلة .. والفنان البدائي في **غابات غينيا الجديدة** لا يستطيع أن يحفر شكلاً في الخشب يمثّل الكاهنة أو الساحر إلا بعد أن يأخذ احتياطات كثيرة عند استدعائه لهذه الأرواح القوية ، وكذلك يفعل عند استدعاء روح أحد أسلاف القبيلة من العظماء الذين صادوا أكثر من رأس ، ومن الضروري أن يعرف النحّات أو المثّال كيف يرضي أرواح الأشجار ـ لأن لكل شيء روح ـ التي سيستخدم أخشابها في صنع التماثيل الصغيرة للآلهة أو لأرواح الساحر أو السلف .. وفي هذه القبائل لا يصير فناناً إلا الطفل الذي يولد وحبله السرّي ملتف حول عنقه ، وفي قبائل أخرى يكون الابن الأول أو الابن الثالث إذا تنحّى الأول .. ويلزم النحّات أو المثّال أصول ومعارف كثيرة .

وقبائل غينيا الجديدة تصنع أقنعة طقوسية غريبة ، فهم يكسون جماجم أسلافهم بقناع من الصلصال المجفّف ثم يلبسونها ، **وقبيلة الجيرية (شرقي ساحل العاج وليبيريا)** يضعون أقنعة تمثّل العناصر الطبيعية ، بينما **قبيلة البامبارا (مالي والسنغال)** تضع أقنعة بشرية تمثل وجوهاً بشرية تعلوها قرون . **وقبيلة الكواكينيل** (الساحل الشمالي الغربي للمحيط الهادي) تضع قناع رأس غريب له منقار متحرك يحدث صوتاً يستخدمونه أثناء الاحتفالات الطقوسية .. وجميع هذه الأقنعة تعطي مظاهر جليلة للاحتفالات .

والفن البدائي هذا لا يتعدّى نطاق صنع الأقنعة ، أو حفر التماثيل ونحتها ، وقليل من الرسوم واللعب بالأصبغة والألوان ، والتماثيل عموماً من الخشب ولحاء الشجر والعاج والصلصال والمعادن المصهورة ، وتحترم كفن عظيم .

## موسيقى وأغاني الغابة

تشتمل الفنون في الغابة على الأغاني والرقصات والموسيقى المنوّعة بالصوت أو بالجسم أو بالآلة ، وجميع هذه الفنون لا تقدّم إلا لتقديس أمر ما (كأرواح السلف) أو لقضاء حاجة من حوائج القبيلة .. وكلها تمتلك أصولاً وعراقة مقدسة .

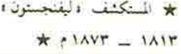
ولا تزيد استعمالات الأصوات المحدّدة في الأغاني عن أربعة ، كما أن الجمل الموسيقية تتكرر وبصورة رتيبة مئات المرات بنغمة واحدة .. كدقّات الطبل .. **في جزر البحر الكاريبي** مثلاً أغاني تتكرر لساعات مستعملة نغمتين موسيقيتين طويلتين ، والمزمار الذي يستعمله **سكان أدغال الكونغو** لا يصدر سوى أربع تنويعات (علامات) موسيقية ، ورغم ذلك فإن هذه الموسيقى الرتيبة تبعث فيهم النشوة وتسعدهم إلى حد الإشباع وتمتّعهم بسرور متجدّد .. وجسم الإنسان هو أصل أي موسيقى ورقص ، وفي **شعوب الأدغال البدائية (إفريقيا . هنود الأمازون)** تكون حركات الجسم هي الأساس الذي يبنى عليه النظام الموسيقي وليس العكس ، من طرق الأرض بالقدمين لإحداث الضوضاء ، إلى قفزات وبتوقيت واحد في الهواء وبحركة منتظمة يؤديها أكثر من ألف راقص أحياناً ، وصوت ارتداد الأقدام واحد لا يتغير .. **ونساء قبيلة (الودا) في تشاد يطرقن الماء بأيديهن أثناء استحمامهن بنهر الأوباغي فتصدر عنهن أصوات إيقاعية ذات ترنيمات عذبة ، وأفراد قبيلة (البنجالا) في زائير يمقد الراقص ذراعيه فوق صدره ويضرب عضلة ذراعه اليسرى بكف يده اليمنى فتصدر طرقات ذات نغم جاف مصفت ، وأفراد قبيلة (المايومبي) في زائير يضربون على بطونهم في حركات توافقية تصدر أصواتاً عالية .. إنه فن حقيقي مادته الأجساد .**

والطبلة المخروطية أو الأسطوانية ذات الغشاء تستعمل للرقص والتخاطب والتراسل بين سكان الغابة وخاصة في إفريقيا ، وتضرب بالأيدي العارية لتهتز اهتزازات خاصة حسب تقاليد كل قبيلة والأصول العرفية لها ، وتستعمل أيضاً أثناء المعارك الحربية وتعلّق بها جماجم الأعداء أو الفكوك .. وفي **قبيلة (الأيبو)** لا يسمح لأي فرد من القبيلة بمشاهدة الطبل الخشبي الكبير إلا إذا كان قد قطع رأس عدو

★ المستكشف «هنري ستانلي»
١٨٤١ ـ ١٩٠٤م ★



★ المستكشف «ليفنجستون»
١٨١٣ ـ ١٨٧٣م ★







وأهداه للطبل .

**وموسيق الغابة رغم بدائيتها وبساطة تركيبات إيقاعها اللحني المزدوج التوافق .. فهي ذات أصول صعبة ودقيقة .. إضافة لهدهدات إفريقية بدائية حزينة وأغاني درامية تشرح أحوال حياة الغابة ، ومصاحبة الموسيق لجميع احتفالات الخطوبة والزواج والعمل والصيد والشيخوخة والموت مع الرقص .**

والساحر يجب أن يكون ذا مواهب موسيقية وغنائية راقصة ليؤديها أثناء إقامة الطقوس ، والساحرة في الجابون تشفي المريض بالموسيق باستخدام أرغن من ثمانية أوتار ، وعند وقوع حادث خطير ـ سرقة . زنا . اعتداء على ممتلكات عامة ـ يجتمع السحرة والأفراد وتستحضر روح السلف بعد أن تستدعى بنداءات مهيبة طويلة تشبه العويل مع دق الطبول وأداء الرقصات وعزف المزامير .. وتنطق الروح بحكمها بصوت أجش لا يشبه صوت البشر .. وهو صوت الساحر الذي يثير حباله الصوتية بمشروبات خاصة يشربها قبل مقدمه .. وتنطلق الأصوات بالمديح والثناء للروح المنصفة العادلة .. وتذهب الروح مودّعة بأصوات المزامير التي تزداد خفوتاً كلما ابتعدت الروح .

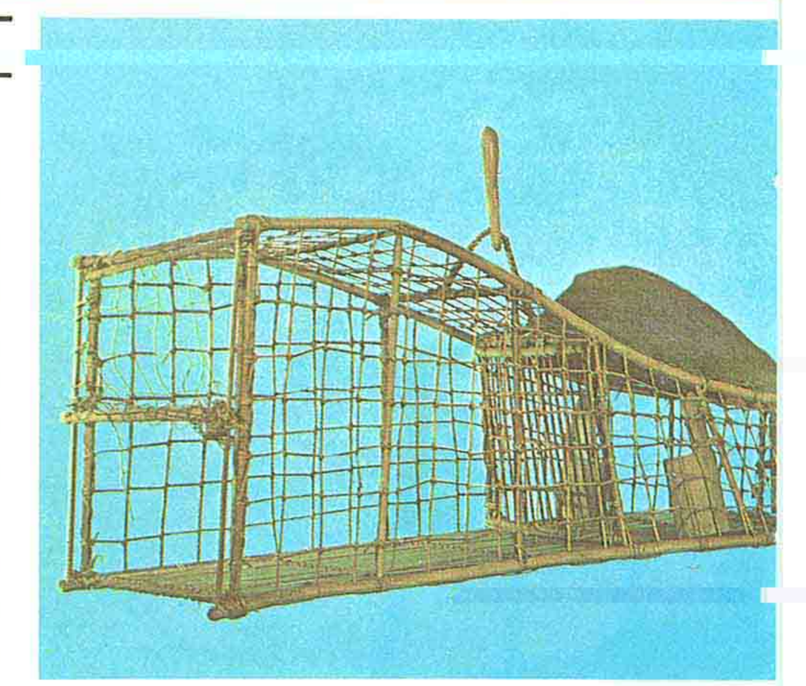
وأكبر شخصيات القبيلة هو الساحر ( **العرّاف** ) الذي تعلو مرتبته حتى على زعيم القبيلة ، فهو الطبيب المداوي ، وهو الذي يتنبأ بأحوال الطقس ، ويعلم الكثير عن صفات الحيوان والنبات والأعشاب والإنسان ، وله ملكات قوية يستخدمها بدهاء وبدراية .. وعموماً فهو إنسان ذكي جداً وسط أناس بدائيين على الفطرة يصدّقون جميع ما يأتي به من أعاجيب ، وهي ليست أكثر من علوم مكتسبة ومعارف وإدراكات بشرية لإنسان متفوّق وسط أناس عاديين ، إضافة لتمتّعه بدهاء وحيلة وقدرة على التخلص من أي مأزق .. وفي عمله يستعمل ألواناً من الأغاني والأناشيد السحرية والدعوات والصلوات والصياح والرقصات التعبيرية الغريبة والمخيفة ، وله لغة يتمتم بها قد لا يفهمها هو نفسه ، ويرتدي ثياباً فاقعة زاهية الألوان لتطرد الأرواح الشريرة ، وأقنعة متعدّدة تنقش عليها الصور والرسوم وتبدّل حسب كل حالة .

## الطقوس والكهانة والسحر

الطقوس في القبيلة تقام برعاية أحد السحرة أو الزعماء أو الحدّادين ـ ذلك أن الحدّاد له مقام الساحر لكونه يطوّع النار العظيمة ـ أو الحكماء ، وتجري في أوقات منتظمة تتّفق مع فصول السنة أو في بداية المواسم الزراعية أو في نهايتها ، ولها عدة مراحل متميّزة منظمة ، وعادة تصاحبها الأغاني والرقصات الطقوسية التي يختص كل نوع منها بمناسبة معيّنة .

وأهم اللحظات فيها حين تقدّم الأضاحي من الحيوانات ـ **بعض القبائل تضحي بالفئران ، وبعض القبائل تضحي بالإنسان** ـ للمذبح ، حيث إن دماءها سوف تعزّز سلطان الآلهة وتوثّق العلاقة بينهم وبين أفراد القبيلة .. وعلى السحرة والكهّان معرفة نوايا الآلهة وطلباتها .

ولجميع الطقوس أنظمة من الإشارات المعقّدة ، والأناشيد التي تهدف إلى كشف أسباب وغوامض حادث ما جرى في الماضي أو سيجري في المستقبل ، أو التشفّع لدى القوى العلوية لتتدخل وتساعد .. والساحر يستخدم الرموز والتعابير والأصوات غير المفهومة ليؤثر على القوى الحيوية



★ على اليمين فخ لصيد الحيوانات في فيتنام.. وعلى اليسار فخ آخر من سومطرة ★

التي هي أساس كل المعارف الدينية والتي لا تتفاهم إلا معه لأنه على دراية تامة بها.

وقبائل البابويين (غينيا الجديدة. ماليزيا) مزارعون مسالمون، لكنهم صيادو رؤوس مرعبون، فهم يحزّون رأس العدو ويقدمونه كأضحية مقدّسة لا غنى عنها لاستمرار بقاء القبيلة، **ولا يتزوج الشاب في القبيلة إلا بعد أن يقطع رأس عدو للقبيلة ويأتي بها**، وبهذا فقط تستمر القبيلة في الوجود وتطاع أرواح السلف..

## الآلهة والأساطير

جميع ديانات القبائل البدائية وخاصة الديانات الإفريقية تتحدث عن آلهة خلّاقة ومجموعة أرباب تتحكم في خصوبة الأرض وتوزيع المطر والزراعة والحيوان والأمراض والموت، وأن بداية خلق الكائنات كانت على يد إله واحد، وأن الجن والآلهة خلقوا قبل الإنسان.. وبعض القبائل تشتمل نظمها على أكثر من مائة إله ـ شعب اليوروبا في نيجيريا ـ.. وأكثر ما يحظى بالتبجيل والمهابة والتقديس بين جميع قبائل الغابة هي (**أرواح السلف**)، ذلك أن الظن يجمع على أن القوة الحيوية تنتقل منهم إلى الأجيال الجديدة، وأن أرواحهم تتوسط بين الآلهة وبين القبيلة لتحقيق ما يطلب من الآلهة، ولهذا تقام لأرواحهم طقوس جنائزية مهيبة وباهظة التكاليف، تقدم فيها الأضاحي المختلفة، كما تقام لهذه الأرواح نماذج غير عادية من الصلصال المطلي، وتنحت وتصوّر وتصبغ وتكسى بأشياء غريبة عجيبة، وبعض القبائل تضعها في صناديق من لحاء الأشجار وتزيّنها بتماثيل صغيرة تمثل أصحابها، ويضعون عظامهم فيها، وتصبح هذه الصناديق هياكل معبدية لأنها مجمّعات للقوى الحيوية.

## الأرواح وصلتها بالتنظيمات الاجتماعية

لكل شيء عند إنسان الغابة (روح).. حيواناً كان أم نباتاً أم صخرة، كما أن للأسرة أو القبيلة أو العشيرة أيضاً روحاً تتمثّل في حيوان ما يصنع له (**طوطم**) ويصير شعاراً للقبيلة، **والطوطم هو الرباط الغامض المقدّس الذي يوحد ما بين أفراد القبيلة الواحدة**، ومن أجله تقام كل أنواع الطقوس والاحتفالات الدينية، وصلته بالنسبة لأفراد القبيلة أقوى من صلة الدم، **ويحرّم قتل الحيوان الذي يمثل الطوطم، ويعتبر الطوطم الجد الأول للقبيلة الذي اختفى في طيّات الزمن، ولكنه يظل حاضراً داخل كل فرد من الخلف**.

والتمائم والتعاويذ وسيلتان شائعتان بين جميع سكان الغابة، فهي التي تحميهم من الأرواح الشريرة، والتعويذة تصنع في أشكال مختلفة محفورة أو منقوشة وتلبس ملامسة للجلد، بينما التميمة عبارة عن مخلب حيوان أو قطعة من جلده تعلّق في الرقبة لتحفظ وتحمي، أو قطعة من نبات تجلب الحظ السعيد، أو خرز منوّع وملوّن وأنياب وأسنان وأقراط وأحلاق وأصباغ تدهن الوجه..

وبعض القبائل تستعمل **الوشم** بأشكال غريبة ومدهشة، ولهذه التعاويذ صفة الدوام، ومنهم من يلبس الأقنعة الغريبة، ومنهم من ينقش وجهه بنقوش عجيبة، وجميع هذه الأعمال لحماية النفس من الأرواح الشريرة.

## الحرائق خطر كبير على الغابة

تعمّر أشجار الغابة طويلاً، وقد يصل عمر شجرة بلّوط إلى (٢٠٠) عام، كما أن شجرها يتجدّد تلقائياً.. ولكن الخطر الرئيسي على كل غابة هي النار إذا ما شبّت فإنها لن تخمد بسهولة، ما عدا غابات المناطق الاستوائية، فالخسائر في مساحات الأشجار تكون كبيرة.. ويستعمل لإخمادها طريقة رش المواد الكيميائية بالهيليكوبتر والطائرات وطريقة (حاجز النار) حيث تقام مساحات مكشوفة في وجه النيران المستعرة.

## المكتشفون والرحالة

قلّة هم مكتشفو الأدغال وأشهرهم المبشر والطبيب الاسكتلندي (**دافيد ليفنجستون**) الذي عبر غابات إفريقيا من الشرق إلى الغرب، ومن الساحل الأطلنطي إلى ساحل المحيط الهندي، واكتشف **شلّالات الزمبيزي (شلالات ليفنجستون)** في بحيرة فيكتوريا وهي من أعظم شلالات العالم.. ثم هناك (**هنري ستانلي**) الذي اكتشف نهر الكونغو وفتح الطرق المؤدية إلى قلب إفريقيا، و(**جون هانغ سبيك**) و(**ريتشارد بيوتون**) اللذان اكتشفا منابع نهر النيل وبحيرة فيكتوريا.







# لوحة وفنان

## «الغجرية النائمة»

● تعتبر هذه اللوحة التي رسمها الفنان «**هنري روسو**» بالألوان الزيتية على قماش في عام ١٨٩٧ م، والموجودة حالياً **بمتحف الفن الحديث بنيويورك**، من أحسن وأعظم أعماله، والذي يعد من أكثر الفنانين البدائيين شهرة في تاريخ الفن الحديث.

● وقد صوّر فيها **غجرية نائمة** في ضوء **القمر** تمسك بعصاها وبجانبها **جيتارها ومزهريتها** وقد اقترب منها **الأسد**.. وتدل قوة خطوطه في هذه اللوحة على أنه فنان أكاديمي من الطراز الأول، فهو يجيد الرسم وهذا يتضح في الأسد وأطراف الغجرية وأيضاً الجيتار والمزهرية، وقد استخدم تشويه جميل بالمبالغة في كتف الغجرية وكذا في الجيتار والمزهرية، إلا أن هذا التشويه يخدم الناحية الجمالية في الشكل.. والجيتار والمزهرية في تلك اللوحة كانتا بمثابة نقطة نحو **تكعيبية بيكاسو** الأولى في الطبيعة الصامتة، التي استخدم فيها العلاقة بين الجيتار والمزهرية.

● يحقق روسو الاتزان في اللوحة عن طريق **توزيع الألوان** مثل الأبيض المتمثل في القمر وسلسلة الجبال والجيتار، وعن طريق الخطوط واتجاهاتها «ذيل الأسد – يد الغجرية – العصا – الجيتار – المزهرية». وفي اللوحة أيضاً أعطى الأشياء ملامحها وأعطانا الحس بضوء القمر الساقط على الأشياء المختلفة.

## «هنري روسو»

● ولد في **لافال** عام ١٨٤٤ م، وكان ابناً لأحد تجار الحديد الخردة.

● عندما بلغ الخامسة عشرة من عمره جنّد في **الجيش**، فاستمر فيه خمس سنوات كجندي من جنود المشاة في **الحملة المكسيكية** (١٨٦٢ – ١٨٦٧ م).

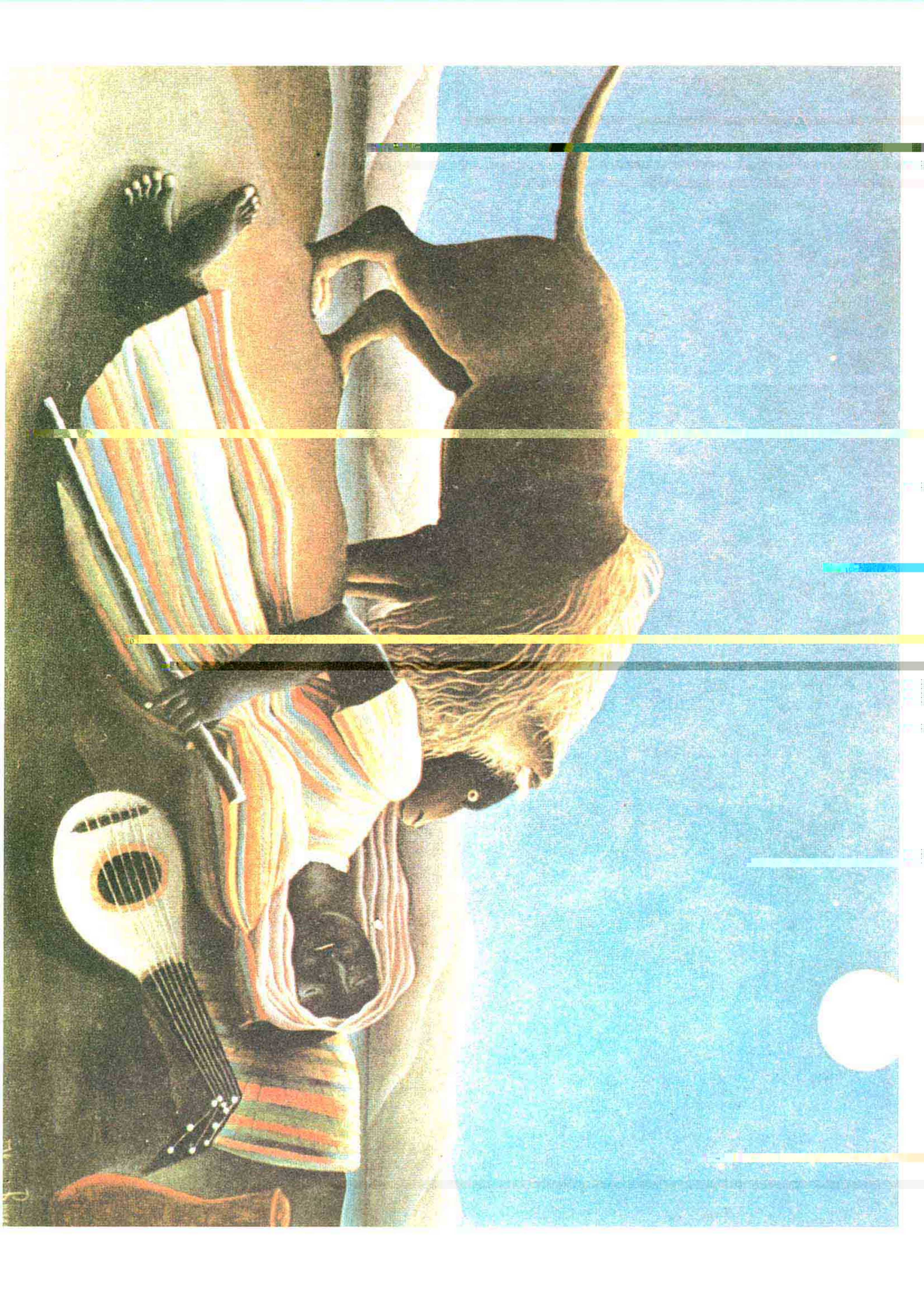
● في عام ١٨٧٠ م، رقي إلى رتبة «**جاويش**»، وبعد اتفاقية صلح حرب ١٨٧٠ م، منح وظيفة **ضابط احتياط** في حامية باريس.

● بدأ التصوير في الحادية والأربعين من عمره، ورغم أن رغبته في ممارسة التصوير كانت منذ حياته المبكرة.. لكنه انتظر حتى وجد القدرة على أن يكرس نفسه كلياً لفنه.

● عاش بقية حياته في فقر مدقع وانغماس كامل في عملية الإبداع الفني.. ورغم فقره إلا أنه لم يكن تعساً نظراً لوجود جماعة من المعجبين المثقفين حوله، فقد كان من بين أصدقائه **الفريد جاري الشاعر الكبير** الذي كتب قصيدة «أوبو ملكا» وكذلك الشاعر **جيوم أبولينير**.

● كان روسو شخصية جذابة، وكان يتمتع بحماسية حية دافقة، وقد اختزنت ذاكرته قدراً كبيراً من الصور الغريبة للطيور والوحوش والأزهار حينما كان في المكسيك، ولما بدأ التصوير بعد عشرين عاماً، صوّر مناظر تلك الغابات الاستوائية من الذاكرة مباشرة، وكانت تلك العناصر قد نظمت في ذاكرته واختزنت في عقله اللاواعي.

● اتبع في لوحاته المنهج الذي كونته التجربة والغريزة، وقد أدرج النقاد لوحاته تحت **المدرسة البدائية** فكان رائدها.. وقد توفي هذا الفنان عام ١٩١٠ م.



# كاميرا فوريّة مِن كوداك

## الوحيدة المجّهزة بعدسَة لتصوير اللقطات القريبَة جدّاً وفلاش الكتروني

تمتّع اليوم بالتصوير الفوري
مَع **كوداك** ...
**كوداك** وحدها تقدّم لك كاميرا
فوريّة مجهّزة بفلاش الكتروني
مبيّت وعدسة لتصوير اللقطات
القريبة جدًا. الآن إقترب مِن الموضوع،
إلتقط الصّورة، واحصل عليها نورًا
واضحة بألوان طبيعيّة مِن **كوداك**.

**كاميرا كوداك الجديدة للتصوير الفوري**

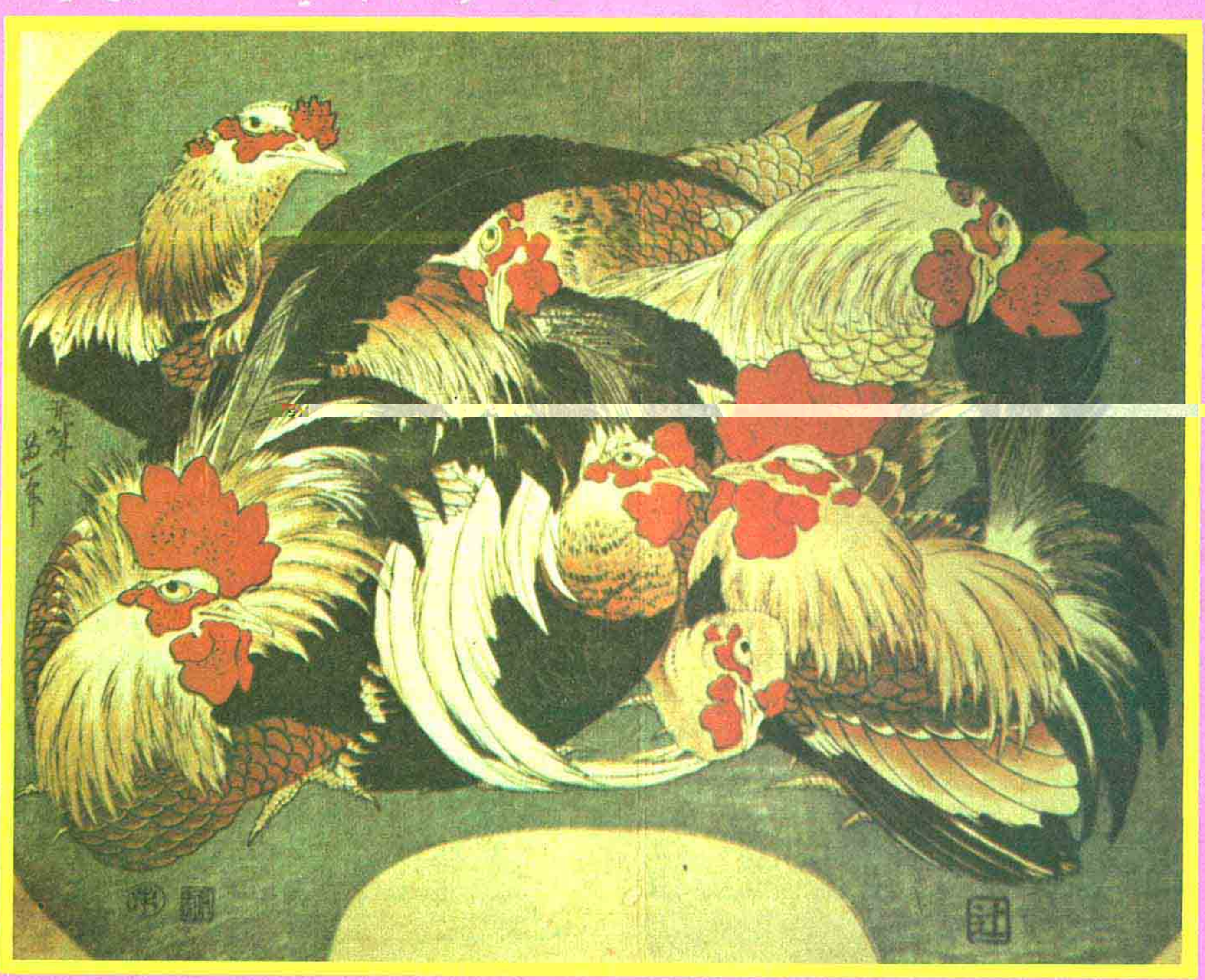



**كوداك** ترضيك ... في كلّ ما تعطيك.

# هوكوساي

## العجوز الياباني المجنون بالرسم الذي غير اتجاهات الفن الأوروبي

بقلم: صبحي الشاروني



★ مجموعة من الديكة (طباعة على الورق) ★

«عشقت الرسم وأنا في السادسة من عمري، وعندما بلغت الخمسين رسمت لوحات تصورت أنها جيدة، إلا انني لم أرسم شيئاً له قيمة حقيقية قبل أن أبلغ سن السبعين. أما وقد وصلت إلى الثالثة والسبعين من عمري، فقد نجحت أخيراً في التقاط كل شكل من أشكال الطبيعة من طيور وأسماك وحيوانات وحشرات وأشجار وأعشاب... كل شيء.

وعندما أصل إلى الثمانين فسأكون قد زدت نضجاً. وعندما أبلغ التسعين سوف أتمكن فعلاً من أسرار الفن. وعند سن المائة سأحقق أروع الأعمال.. لكنني لن أدرك هدفي الحقيق من الفن إلا عندما أبلغ العاشرة بعد المائة.. عندئذ سيكون كل خط وكل نقطة وكل لمسة في لوحاتي نابضة بالحياة...».

«هوكو ساي»

# هوكوساي

في كتب تاريخ الفن الحديث ، وكذلك في سير الفنانين الفرنسيين المشهورين الذين ظهروا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر . . يتردد ذكر **الفن الياباني** ولوحات الفنان « **هوكو ساي** » المطبوعة ، وذلك عند تحديد العوامل التي أدت إلى ظهور الاتجاهات الفنية الحديثة ، والمبررات التي استند إليها شباب الفنانين الفرنسيين في ذلك الوقت ليقوموا بثورتهم على القواعد الأكاديمية والمدرسية في فن الرسم الأوروبي .

**فمن هو « هوكو ساي » ؟ وكيف تجاوزت شهرته حدود وطنه ؟ ولماذا حققت أعماله كل هذا التأثير خلال القرن الماضي فتكون سبباً من أسباب ظهور الاتجاهات الحديثة في أعمال الرسامين الفرنسيين وأحد مبررات تغيير مفاهيمهم الجمالية ؟**

## هذا الفنان

ولد « **هوكو ساي** » من عائلة فقيرة ، وقضى عمره الطويل منغمساً في الرسم ، حيث سجل معظم مشاهد الحياة الصاخبة التي عاصرها ، في الشوارع والمسارح والموانئ وفي الريف وعلى ضفاف الأنهار ، لا يكاد يشغله من الحياة إلا أن يصور إيقاعها ورشاقتها وعنف حركتها في الأشكال الطبيعية المختلفة ، وخاصة الإنسان في عمله اليومي وكفاحه المتواصل .

لكن الفنان المعروف عالمياً باسم « **هوكو ساي** » لم يولد بهذا الاسم ، ولا كان هذا هو اسمه عندما مات . . فقد استخدم خلال حياته ما لا يقل عن ثلاثين اسماً مختلفاً عند التوقيع على لوحاته . . وعاش في طريق الفن حياة امتدت إلى التاسعة والثمانين ، فقد ولد عام **١٧٦٠ م** ، وتوفي عام **١٨٤٩ م** .

إن العدد الكبير من الأسماء التي يوقع بها الفنان على لوحاته غير مألوف حتى في اليابان ، لأنه من المعتاد أن يتخذ أمثال هذا الفنان أربعة أو خمسة أسماء على الأكثر خلال حياته . . وإذا أضفنا إلى هذا الرقم رقماً غريباً آخر ، هو أن « **هوكو ساي** » قد سكن في حوالي ٩٠ منزلاً ــ كما يقال ــ سواء في وقت واحد أو على مدى حياته ، فإننا نستطيع أن نستنتج مدى ما كان في شخصيته من قلق وتبدل مستمر وعدم الاستقرار ، ولأدركنا أيضاً أحد الجوانب النفسية لهذا الفنان المتوتر .

ولقد كانت لـ« **هوكو ساي** » طبائع غريبة أخرى ، تشكل في النهاية شخصية فذة وغير عادية ، وهي طباع تعتبر شاذة حتى بين الفنانين الأوروبيين ، فإذا أخذنا في الاعتبار أنه فنان ياباني ، عاش في وطن وفي زمن لم تكن الرومانسية أو البوهيمية قد عرفت بعد ، ولا كانت أمثال هذه الطباع الشاذة مقبولة أو مستساغة ، لأدركنا مدى غرابة سلوكه عموماً .

صحيح أنه لم تصلنا مجموعة كافية من الحقائق والتفاصيل التي نتعرف من خلالها على سيرة حياته بشكل منظم متكامل ، إلا أن الحكايات التي بقيت عنه تظهره بمظهر الرجل العنيد الذي لا يأبه برأي الناس في سلوكه . . منهمكاً إلى أقصى حد في فنه . . قانعاً بحياته الخشنة وبمستوى معيشته المنخفض . . لا يبدي عناية بمظهره أو اهتماماً برأي الآخرين في هذا المظهر .

لقد عرف عنه أيضاً أنه لم يثق في أحد ، ولم يعرف الراحة أو الاستقرار أبداً ، وكان متوجساً متحوطاً من الطعام والشراب الذي يقدم إليه حتى من أقرب الناس إليه ، مع استهتار شديد في تصرفاته التي اتسمت بالعدوانية . . مضافاً إلى كل هذا حساسية مفرطة مع كبرياء واعتداد شديد بنفسه وبفنه .

وطيلة حياته لم يعبأ بالمال ، ولم يحرص على مصالحه الشخصية ، كما لم يكن موفقاً في حياته الزوجية ، وإننا لا نكاد نعرف شيئاً عن زوجتيه اللتين ارتبط بهما سوى أنه انفصل عنهما كلتيهما . . كما كان أولاده وأحفاده مصدراً لقلقه وخيبة أمله فيهم . . ولقد تسبب أحد أحفاده في إيجاد المشاكل والمتاعب له ، مما اضطره إلى الابتعاد عن العاصمة لمدة عامين . . كتب خلالها مجموعة من الرسائل تفيض ألماً وأسى . . **ولم يشذ عن هذا المسلك سوى إحدى بناته التي كانت رسامة موهوبة ، وبقيت على إخلاصها لأبيها ، فتولت العناية به في شيخوخته .**

## فنان الطبقات الشعبية

ولد « **هوكو ساي** » على مشارف مدينة « **أيدو** » ( **طوكيو حالياً** ) في منطقة تسمى « **كاتسو شيكا** » . . وقد أطلق على نفسه في بداية حياته الفنية اسم « **فلاح من كاتسو شيكا** » . . وفي طفولته عاش في كنف عائلة تحترف **صناعة المرايا** ، ويقال إنه في هذه الفترة أظهر ميلاً إلى **فن النحت** ، ثم عمل بعد ذلك في مكتبة متجولة ، ومن هنا بدأ اهتمامه بالرسم حيث كان ينفق وقته في تأمل ودراسة رسوم الكتب التي أثارت إعجابه وشغفه ، ولكن موهبته الحقيقية كرسام لم تظهر إلا عندما بلغ التاسعة عشرة ، في تلك السن أصبح تلميذاً لفنان يدعى « **كاتسو كاوا شانشو** » . . وعند هذا الفنان تعلم كيف يحفر رسومه على الخشب ليطبعها بالألوان . . لقد كان أستاذه « **شانشو** » من أعظم فناني ذلك العصر ، ولقّن « **هوكو ساي** » فنون طبع الصور . . وتميزت مدرسته بالبراعة الشديدة في إظهار التعبيرات الدرامية على وجوه الممثلين الذين يرسمهم .

لقد كان « **هوكو ساي** » ينتمي إلى الطبقة الدنيا ، فكان من الطبيعي أن يتدرب على أعمال الرسم التي يقبل عليها أبناء طبقته ، وكان يطلق على هذه المدرسة اسم « **عالم العوام** » ، وهي مدرسة فنية لم تنشأ إلا في القرن السابع عشر ، وقد أطلقت عليها هذه التسمية لأن فنانيها كانوا يصورون مشاهد الحياة اليومية العابرة في العاصمة ويسجلون أحداثها ، ويملؤون لوحاتهم بصور المهرجين والممثلين والمصارعين ودهماء

المدينة ، وكان أتباع هذه المدرسة متفقين في أسلوب الرسم بحيث يعبّرون عن حياة الطبقات الشعبية بطريقة واقعية ، وكان أسلوبهم يعتبر سوقياً من وجهة نظر هؤلاء الارستقراطيين الأثرياء الذين تدربوا على تذوق أعمال الفن الكلاسيكي التي تنتمي في أصولها التاريخية إلى الفن الصيني القديم .

وهكذا بدأ « **هوكو ساي** » حياته الفنية باتباع أسلوب « **عالم العوام** » التقليدي ، فرسم ونفذ على الخشب لوحات للطباعة الملونة تصور الممثلين على « **مسرح الشعب** » الذي كان يتمتع بجماهيرية واسعة ، ثم رسوماً أخرى للروايات الرخيصة التي كانت تكتب لأنصاف الأميين في ذلك الحين .

ولقد تفوق « **هوكو ساي** » في دراسته وأظهر موهبة عظيمة جعلت أستاذه « **شانشو** » يدعوه بعد عام واحد من التحاقه بمرسمه إلى المشاركة في وضع رسوم كتاب أصدره ويضم صوراً للممثلين المشهورين ، وقد وقع الفنان الشاب رسومه تلك باسم « **كاتسو كاوا شنرو** » ، وهو الاسم الذي استخدمه « **هوكو ساي** » في توقيع أعماله على مدى خمسة عشر عاماً هي السنوات التي قضاها في إنتاج الصور الشخصية للممثلين والرسوم التوضيحية للروايات الشعبية .

في تلك الفترة عهد إليه المساهمة في ترميم هيكل المعبد الكبير في « **نكو** » ، غير أن انتقاده لصور الرسام المشرف على العمل أدى إلى طرده والاستغناء عن خدماته .

وفي عام ١٧٩٥ م ، انشق « **هوكو ساي** » على أستاذه والتحق بمرسم أستاذ آخر . . ورغم أن السبب في هذا الخلاف ليس واضحاً لنا الآن إلا أنه يشاع أن « **شانشو** » تشاجر معه عندما عرف أنه يدرس سراً أسلوب مدرسة فنية أخرى تسمى مدرسة « **كانو** » .

وفي خلال السنوات العشر الأولى من القرن الماضي قام بتزيين كتابات الروائي الشعبي « **باكين** » بالصور والرسوم ، وقد نجحت هذه الكتب نجاحاً كبيراً . . إلا أنه ما لبث أن تشاجر مع المؤلف الذي يقال إنه غضب عندما علم بما يتردد من آراء تقول إن رواياته تحظى بإقبال القراء لما فيها من رسوم « **هوكو ساي** » . . وهكذا وضع حداً للمشاركة المربحة بينهما .

وهكذا انتقل الفنان من مدرسة فنية إلى أخرى حيث لم يكن يقتنع بأي من الفنانين الذين عمل معهم . . واتجه بأبصاره إلى الغرب عندما جذب التفاته فن الطباعة باللوحات المحفورة على النحاس ( **اتشنج** ) ، وهو فن وصل إلى اليابان في ذلك العهد فقط . إن هذه اللوحات من فن « **الجرافيك** » الغربي قد فتحت أمامه طريقاً جديداً ونبهته إلى المنظور الهندسي بمعناه العلمي ، والظلال الواقعية ، والتمثيل الدقيق للطبيعة ، وكلها لم تكن معروفة في اليابان ، فكان هذا الأسلوب الفني الذي يصور الحياة الحافلة بالأشكال المتنوعة ، هو الذي فتح أمام عيني الفنان الياباني طريقاً جديداً جذاباً . . في نفس الوقت الذي اندفع فيه الفنانون الفرنسيون إلى الأساليب الزخرفية اليابانية هرباً من الواقعية .

**وتعتمد سمعة « هوكو ساي » في العالم الغربي على اللوحات التي أنجزها مرسومة بالريشة ، وكذلك اللوحات المطبوعة بالألوان بواسطة « الكلاشيهات » الخشبية المحفورة يدوياً ، والتي نسخت عن تصميماته الأصلية ، ونشرت على شكل مجموعات مستقلة أو كتب مصورة . أما لوحاته الأصلية الرائعة فهي لم تكن في متناول يد أحد خارج اليابان . . ومع هذا تعتبر هذه الاسكتشات البسيطة المرسومة بالريشة أعمالا معبّرة تماماً عن شخصيته الفنية ومفاهيمه الاجتماعية وموقفه الطبقي** . . إنها تعيد إلى أذهاننا أعمال أساتذة فن الرسم القدامى في الغرب أمثال « **رمبرانت** » و « **جويا** » .

وهذه اللوحات المرسومة بالخطوط تتجلى فيها المقدرة الفطرية عند فناني الشرق الأقصى على الرسم الدقيق المعبِّر ، والممثل للعناصر الأصيلة في الفن الياباني . . فهي لا تمثل الواقع بطريقة حرفية ، ولكنها تسحر المشاهد بما فيها من حيوية وبراعة تظهر فيما تتركه آثار حركة ريشة الرسام على السطح .

إن معظم كتب « **هوكو ساي** » تضم لوحات منفذة للطباعة نقلاً عن رسومه الأصلية . . وأشهرها هي مجموعة « **متفرقات** » أو « **اسكتشات من الحياة** » ، وهي تضم خمسة عشر جزءً يتضح فيها مدى مهارته وتفوقه ، لأنها تبرز براعته في رسم أي شيء . . بل كل شيء من الحشرة إلى الماموث وحتى الأطياف والخيالات ، وهو يذكرنا بما أنجزه « **جويا** » من مجموعات مشابهة بأسلوب فن الحفر على الزنك للطباعة .

## أسلوب الفن الياباني

**تأثر الفن الياباني عند ظهوره في القرنين السابع والثامن للميلاد بالفن الصيني الذي كان متألقاً في ذلك التاريخ . . وقد ظل الصراع بين المميزات المحلية والمميزات الصينية طوال تاريخ الفن الياباني ، وخاصة في القرون الثلاثة الأخيرة ، يسيطر أحدهما مرة ويتغلب الآخر مرة أخرى .**

إن الاهتمام الشديد بالخطوط في اللوحة المرسومة يرجع في أصله إلى **الصين** ، في بلاد **الشرق الأقصى** حيث تقتضي أصول الكتابة مهارة خاصة في استعمال الريشة ، نجد أن تذوق الخطوط والرسم الحر هو أحد أركان المفهوم الجمالي عند مشاهدي اللوحات الفنية . . ومن هنا نجد أول ميزة يتميز بها الفن الياباني ، وهي الاهتمام بالخط ، ليس لدقة ما يصوره من أشكال في الطبيعة ، وإنما لما تحققه الريشة من حيوية نتيجة لضرباتها المتنوعة التي تؤدي إلى تنغيم في سمك الخط ونحافته وثقل الحبر وخفته ، مع توظيف هذه التنويعات طبقاً لمتطلبات الشكل . . **هذا مع جعل الفراغات الخالية من الرسم والمساحات التي تحددها الخطوط جميلة معبِّرة ، لها حيويتها وأهميتها تماماً كالأجزاء المرسومة .**

أما الألوان فهي أيضاً لا يقاس جمالها بقدر مطابقتها للألوان الواقعية ، وإنما بقدر ما فيها من تنغيم وبراعة في التدرج والتداخل مع



★ جبل فوجي في جو صحو.. طباعة ملونة بالكليشيهات الخشبية ★

# هوكوساي

التركيز على قيمتها في علاقتها ببعضها البعض.. إنها تبهج المشاهد بما فيها من مهارة ومقدرة لدى الرسام، تظهر من خلال الأثر الصريح الذي تتركه شعيرات الفرجون عند ملامستها لسطح اللوحة، معبرة عن حركات الرسام الواثقة السريعة والموظفة لتأكيد مواطن القوة وأماكن التلاشي.

**أما العناصر اليابانية الأصيلة فهي تتمثل في حيوية الرسم، وقوة تعبيره مع ميل إلى جانب الكاريكاتير الفكاهي.**

هذا بالإضافة إلى العناصر الزخرفية واستخدامها بما يتمشى مع الطابع المحلي الياباني، وهذه العناصر تنتمي إلى مقدرة فطرية عند اليابانيين تتجلى في صبرهم الشديد عند الاضطلاع بالأعمال الدقيقة، وهو صبر تتطلبه الزخارف الدقيقة المنغمة وما فيها من تحويرات بارعة للأشكال الطبيعية حولتها إلى أشكال تقليدية بسيطة شاع استخدامها وميز الرسم الياباني عن غيره من رسوم بلاد الشرق الأقصى.

أما «**فن الحفر على الخشب للطباعة**» فقد فرض درجة أعلى من البساطة حيث إن عملية الطباعة «**بالكلاشيهات**» الخشبية تجبر الرسام على حفر خطوطه بحيث تكون بارزة على السطح الخشبي، ولهذا تكون هذه الخطوط قوية وخشنة حتى يمكن طبع عدد كبير من الصور عن اللوح الواحد.. أما ألواح الألوان فينفذ الفنان لوحاً لكل لون بحيث يجعل المساحات التي ستطبع بارزة ويحفر ما حولها، ومن هنا يتحتم أن تكون مساحات كل لون عريضة تتلخص فيها كل المناطق التي ستصبغ باللون الواحد الذي يظهر في النهاية كسطح متجانس.

**وهكذا كان سمك الخطوط، وعرض المساحات الملونة، وبساطة السطوح التي يفرضها التصميم، تؤدي بالضرورة إلى نوع من البساطة يتعذر معها، إبراز أي تفصيلات واقعية.**

وهكذا نجد أن الموضوع الذي يتناوله الرسام لم يفرض نفسه أبداً على الفنانين اليابانيين، وإنما احتلت الجوانب الجمالية في العمل الفني ذاته مكانة الموضوع عند الفنانين الأوروبيين.. هذه الجماليات الذاتية أعطت للرسام حرية استقطاع المشهد أو الأشكال التي يرسمها دون التقيد بشروط التكوين التقليدي في الغرب، فالفنان الياباني قد يستقطع جزء من شجرة أو بيت أو أي عنصر، ولا تظهر بقية هذا العنصر التي تختفي وراء الإطار.. والشرط الوحيد في تكوين الرسوم اليابانية هو أن تكون متكاملة في ذاتها، وللفنان مطلق الحرية في اتباع التنظيم الذي يحقق هذا التكامل.

**ونتيجة لكل هذا مع عدم الالتزام بالواقعية أو استخدام**



★ الممر الجبلي في كاي .. طباعة بالحفر الملون على الخشب ★

**المنظور الهندسي أو التظليل وهي العناصر المألوفة في الفن الغربي ، فإن النتيجة هي لوحات مدهشة تحقق ببساطتها مكانة وسطاً بين محاكاة الطبيعة والتجريدية في الشكل واللون .**

## فن «هوكو ساي»

إن «**هوكو ساي**» عندما بلغ طور الرجولة كان قد برهن على استقلاله الذهني سواء في فنه أو في طريقة حياته ، فقد رفض الخضوع لتقاليد مدرسة فنية واحدة ، وجرب أساليب المدارس الأخرى سواء كانت تقليدية أو أكاديمية ، وكانت تواجهه تلك المشكلة التي يعاني منها من كان ينتمي إلى مثل طبقته ، وهي تعذر مشاهدة ودراسة روائع اللوحات السابقة ، التي إذا أتيح له أن يراها فلن يكون ذلك إلا في نسخ مطبوعة بأسلوب الحفر على الخشب بعد أن قام بنقلها فنان عن آخر قد يصل عددهم إلى ثلاثة أو أربعة . . .

**لقد أدى شغفه إلى التعرف على الأساليب المختلفة ، إلى نوع من تداخل هذه الأساليب في أعماله ، مما دفع الفنانين المتمسكين بوحدة الأسلوب من معاصريه إلى رفض أعماله ومهاجمتها .. إلا أن الفنانين الأوروبيين الذين كانوا في ذلك**

**الوقت يجهلون الفروق الطفيفة بين الأساليب اليابانية والصينية المختلفة لم يلحظوا هذا المزيج ولم يستنكروه.**

ولكن هذه الفترة التجريبية في فن «**هوكو ساي**» انتهت عام ١٨١٤م، عندما توجه بمجموعته الرائعة من الصور المطبوعة التي أطلق عليها اسم «**اسكتشات من الحياة**».. وفي هذه المجموعة كان الأسلوب الذاتي لهذا الفنان قد تبلور، وراح ينضج شيئاً فشيئاً حتى اكتسب مذاقه وثراءه الخاص، ولكن دون أن يتغير جوهره النابض بالحيوية والقوة من الخطوط مع الألوان البسيطة المعبِّرة.

لقد كان «**هوكو ساي**» معاصراً «**لجويا**» الإسباني، وهناك الكثير من أوجه الشبه بينهما، وخاصة في ممارسة أكثر من أسلوب فني، والقدرة الخارقة على العمل المتواصل، والطباع الحادة المثيرة للاندهاش ورغم هذا التشابه فإن ظروف الفنان الياباني كانت أشد قسوة من ظروف زميله الإسباني، فالتقاليد في الشرق الأقصى لها قبضة قاسية، وللمهارة اليدوية وزن مبالغ فيه، بينما هو لم يستقر على أي من الأساليب المتوارثة التي تنقل بينها دون أن يستقر على أي منها.

صحيح أن معظم العباقرة يميلون إلى المبالغة في كل شيء، ولكن «**هوكو ساي**» كان أكثر جرأة وشذوذاً من جميع العباقرة، وكان من بين الأسماء الفنية التي استخدمها خلال شبابه عند التوقيع على لوحاته اسم «**هوكو ساي المجنون بالرسم**» أما في شيخوخته فقد استخدم توقيعاً آخر هو: «**العجوز المجنون بالرسم**».

لقد كانت تصرفاته غير عادية، كما لم يكن فنه مألوفاً، هذا في وقت لم يكن معاصروه قادرين على فهمه.. إلا أنه لم يلبث أن أصبح معروفاً ومحبوباً إلى الدرجة التي وضعته بين أكثر الفنانين شهرة وشعبية عند الأجيال التالية.

إن سمعة «**هوكو ساي**» خارج اليابان تحققت من المجموعات المتتالية التي طبعت من لوحاته الملونة وخاصة المناظر الطبيعية ورسومه للطيور والزهور.. وهي تجمع بتوفيق بالغ بين العنصر الصيني المتمثل في الاهتمام بالخطوط والفراغات من ناحية، ومميزات الفن الياباني المتمثلة في التعبير عن الحركات النشيطة، والاهتمام بالسرد القصصي والفكاهة، بالإضافة إلى الزخرفة البديعة.. من الناحية الأخرى.

**وقد استقبلت هذه الصور المطبوعة ـ بما تتميز به أشكالها من ألوان غير واقعية ـ استقبالا حاراً في الغرب، وحظيت بإعجاب واسع، وخاصة لدى الفنانين الذين ما عادوا يقنعون بالرسم الذي لا يتجاوز محاكاة الطبيعة.**

وبالطبع لا يقتصر السبب في هذا النجاح على المميزات العامة للفن الياباني، ولا إلى مهارته وبراعته الفائقة في صناعته، وإنما يتعدى ذلك إلى روح التعاطف مع الإنسان في أعماله والتي تمثل فلسفته المتجسدة دائماً في رسومه.. حتى أننا لا نجد إلا عدداً محدوداً من اللوحات للمناظر الطبيعية التي تخلو من الناس، فالمألوف في فنه هو أن نرى الإنسان في كفاحه اليومي وفي لحظات استمتاعه أو أوقات مواجهته للخطر.. أما الفكاهة في رسوم «**هوكو ساي**» فهي ترتفع بقدرته على ملاحظة البشر وانتقاء ما يرسمه منهم إلى مرتبة فوق المستوى التقريري، فتمس أفئدة المشاهدين وتنتزع إعجابهم.

## المناظر الطبيعية عند «هوكو ساي»

**إن الأسماء المتتالية التي أطلقها الفنان على نفسه لم تكن كأمواج البحر المتشابهة، فكل اسم جديد كان يعني محاولة للتغيير في النظرة وفي الهدف وفي الشخصية وفي الموضوع الفني..**

ورغم أنه لم يتوقف أبداً عن وضع رسوم الكتب إلا أنه جرب في مرحلة مبكرة تسجيل جمال الطبيعة في إحدى المناطق، فأنتج سلسلة ناضجة من البطاقات المطبوعة.. ثم عاد بعد السنوات التي تنقل خلالها من أستاذ لآخر، إلى رسم المناظر الطبيعية، وذلك عندما اكتشف الميدان الذي يستطيع أن يكون رائداً فيه، وأن يستخرج من خلاله كل طاقاته الإبداعية.

إن تصوير المناظر الطبيعية كان يمثل العمود الفقري للفنون الصينية واليابانية لمدة ألف وخمسمائة سنة، هذه المناظر الطبيعية التي تظهر فن الطباعة بالألواح الخشبية إلى أن فتح «**هوكو ساي**» هذه النافذة ليكشف عن جمال الطبيعة، وفي أعماله التي تصور منظراً لحديقة صغيرة أو شاطئ البحر أو موضوعاته المختلفة لمشاهد المدن، ظلت الخلفية التي تخدمها هي المناظر الطبيعية، وكأنها اللحن الأساسي الذي يربط بين الوحدات الإنسانية التي ميزت مدينة الفنان وحكاياتها القديمة.

إن المناظر الطبيعية هي فن لسكان المدن الذين يتوقون إلى الحياة الرَّحبة بعيداً عن الاختناق بدخان المصانع والضيق بزحام المدن، فإذا كان الشيء المميز لرفاهية البرجوازيين في المدينة الحديثة هو أشكال مسارحهم ومتاجرهم وزحام شوارعهم وبطولات مصارعيهم.. ومباهجهم عموماً، فإن الريف المفتوح والهواء الطلق والفضاء المتسع والأرض التي يفلحها المزارعون تمثل الحنين إلى الحياة البكر وعصر معارك «**الساموراي**». فقد كان رسم المنظر الطبيعي يعني ذات يوم «**العقيدة والفلسفة**» بالنسبة للفنانين اليابانيين الذين حاولوا التوصل إلى تصوير الروح العظيمة للكون، لكن كل هذا كان قد نسي تماماً عند سكان المدينة الحديثة.

كيف إذن توصل «**هوكو ساي**» إلى تقديم منظر طبيعي بأسلوب متميز ينتمي إلى مدرسة (يوكو ـ إي) وما الذي جذب أنظار هؤلاء الذين اعتادوا مشاهدة صور الممثلين والنساء الجميلات فبدأوا يلتفتون إلى روعة الجمال في المناظر الطبيعية؟

لا شك أن «**هوكو ساي**» قد حصل على مبررات اندفاعه وتجديد أسلوبه من مشاهدته للرسوم المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس التي وجدت طريقها من أوروبا إلى اليابان لأول مرة في ذلك العصر، لقد

تركت هذه الرسوم في أعماله بصماتها . وفي البداية حاول تقليد المناظر الطبيعية الألمانية والفرنسية بكل ما فيها من قواعد المنظور ، وتأثير الأضواء والظلال على المنظر الطبيعي ، وبعد ذلك تحول إلى رسم المناظر الطبيعية لبلاده ، ولكن النظرة الأوروبية لم تفارقه حتى نهاية حياته .

ولكن قبل أن يتأثر الفنان بالأسلوب الأوروبي كان قد أنتج العديد من اللوحات التي تعالج نوعاً من « **المناظر الطبيعية بالأشخاص** » ، متوصلاً – في ذلك الوقت المبكر – إلى مزيج من المناظر الطبيعية والناس في تناغم منفرد وتحت تأثير أعمال فن الحفر الأوروبي ، وصلت هذه المحاولات والتجارب والأبحاث إلى قمتها فيما يعرف بفن « **الأوكيو – إ** » مباشرة . وبالنسبة لأمثال هذه المناظر الطبيعية ، فهناك سلاسل متتالية من اللوحات كان يطلق عليها أسماء المناطق التي رسمها مثل « **مشاهد على ضفاف نهر سوميدا** » ، و « **مناظر شهيرة من العاصمة الشرقية** » ، و « **الثلاث والخمسون درجة عند توكايدو** » .

وعندما بلغ الفنان الثامنة والخمسين من عمره ، بدأ في استخدام اسم « **تايتو** » الذي وقع به على رسومه الكاريكاتيرية واسكتشاته المسماة « **مانجا** » وهي التي تمثل مرحلة جديدة في فن « **هوكو ساي** » ، ومع أن كلمة « **مانجا** » اليابانية معناها الحرفي هو « **كاريكاتير** » إلا أن الفنان قصد بهذه الكلمة التعبير عن « **متفرقات** » أو « **اسكتشات من الحناية** » ، لأنه صور في هذه المرحلة كل ما وقعت [illegible] عليه عيناه تحت الشمس من المشاهد التي رآها . وفي هذه السلسلة من اللوحات عبّر الفنان عن الجانب الساحر في الأفعال والحركات سواء التي يقوم بها الناس أو المياه المندفعة في الطبيعة ، والتي كانت مصدر إلهام دائم له . إن مجموعة « **مانجا** » تبدو كما لو كانت هي الأعمال التي أمتعت « **هوكو ساي** » أثناء إنتاجها أكثر من أي مجموعة أخرى ، وقد قال عنها إنها تميز نقطة بداية جديدة في فنه ، وإن كل ما رسمه قبل سن الخمسين لا يستحق أي التفات بل ويجب نسيانه .

إن هذه الاسكتشات السريعة بغزارتها غير المحدودة قد أعطت « **هوكو ساي** » ثقة جديدة وتأكيداً بأنه يستطيع أن يلتقط كل مظاهر الطبيعة ويسجلها من خلال إحساسه . وهذا معناه أن تدريبه الجيد لأصابعه والمهارة التي اكتسبها قد شكلا الأساس الضروري للنضج الكامل في أسلوبه المهذب الراقي الذي عرفناه في لوحاته الأخيرة للمناظر الطبيعية .

**وهناك مجموعة تتكون من ٣٦ منظراً من « فوجي » هي خلاصة لكراسات اسكتشاته التي تتضمن دراساته عن الإنسانية وعن الطبيعة ، منذ أظهر في مراحله الأولى ميلاً إلى استخدام المناظر الطبيعية كخلفيات للوحاته المرسومة للكتب .**

لقد استطاع « **هوكو ساي** » في هذه المجموعة أن يحقق تقدماً في فنه يمتزج فيه المنظر الطبيعي بالناس ، ويتلاعب بالمرتفع والمنخفض بواسطة الجبال كبؤرة بعيدة للناس المحتشدين في المقدمة . وقد استطاع أيضاً أن يظهر الطبيعة في جلالها الباهر المتفرد كما في لوحتيه المشهورتين بالحفر لجبل « **فوجي** » الذي ظهر فيهما شاخصاً إلى السماء كالهرم الذي يملأ فراغ اللوحة ليظهر مدى ضخامته وقدرته على ملء وإشباع الرؤية بغير مساعد .

إن مجموعة « **جبل فوجي** » ينظر إليها دائماً باعتبارها قمة فن « **هوكو ساي** » ، وفيها أعطى للعالم الخارجي صورة للحياة اليومية في بلاده ، صورة شاملة لأكثر المشاهد إنسانية وعظمة . كما أعطى لأبناء وطنه رؤية جديدة للمشاهد العادية التي يراها الإنسان في كل يوم خلال حياته العادية . إنها لم تصور كبار الممثلين ، ومشاهير الجميلات الذين كانوا يستحوذون على اهتمامات الفنان السابقة ، لكنها أظهرت الإنسانية التي لم تتفتت ولم تسحق ، أنها إنسانية ذات مذاق ياباني ، قد وجدت من يحتفل بجمالها . كما ارتفع بفن الحفر على الخشب إلى مستوى يستطيع أن يعكس الحياة بصدق . ومن خلال وجهة نظر الفنان فقد طوَّر **التكوين** ، وكشف عن القوة العظيمة والمتنوعة للخطوط لكل الفنانين الذين جاءوا بعده ، وكذلك **الإيقاع** ، ثم **الفراغ** أو الفضاء في فن التصوير ، ومن بين هذه المجموعة أشهر لوحة رسمها الفنان للموجة التي ظهرت ضمن مجموعته « **٣٦ منظراً من فوجي** » .

## لوحة « انكسار الموجة »

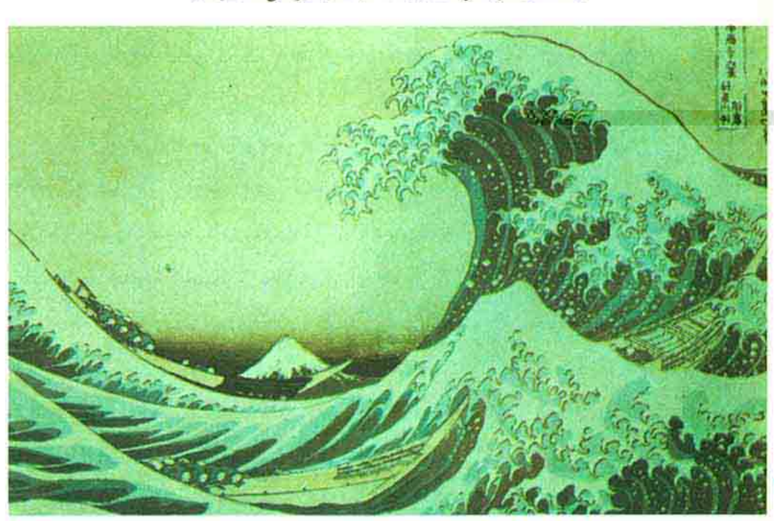
لقد عرفت هذه اللوحة باسم « **الموجة** » في العالم الغربي ، لكن اسمها الأصلي هو « **انكسار الموجة في كاناجاوا** » وهي مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب ، ومعروضة حالياً في متحف « **هاكون** » باليابان . إن قمة جبل فوجي المغطاة بالثلوج تظهر عند الأفق من بين أمواج البحر المتلاطمة ، وتبدو صغيرة باردة بينما تحتل المقدمة جبال الماء الشامخة وكأنها أشباح هائلة تفتح فمها بوحشية وهي تهم بابتلاع كل ما هو حي في القاع . إن قوارب الصيادين الضئيلة تبدو كأنها صدفات المحار داخل هذه الموجة التي تهم بابتلاعها .

لقد صور الفنان هذا المشهد في لوحتين **لقوارب الصيادين** وهي تصارع الأمواج في **خليج كاناجاوا** قبل هذه اللوحة بثلاثين عاماً . . وهو هنا يجتذب اهتمام المشاهد وتعاطفه من خلال تصوير الإنسان في لحظة الخطر . . إنها تذكرنا **بالتمثال العاجي الآشوري الشهير الذي يصور أسداً يهم بافتراس رجل زنجي** . . إنها نفس اللحظة التي كانت تختارها **شهرزاد** لتسكت عن الكلام المباح في **قصص ألف ليلة وليلة** لتترك البطل الإنساني في مأزقه المميت طوال نهار كامل فيضطر **شهريار** إلى تأجيل حكمه بإعدامها إلى اليوم التالي حتى يعرف مصير الإنسان البطل .

وهكذا اختار « **هوكو ساي** » لحظة الخطر عندما وقعت قوارب الصيادين بين أنياب هذه الموجة الهائلة التي تهم بابتلاعها ، فيتحرك

# هوكوساي

★ انكسار الموجة في كاناجاوا .. طباعة بالحفر على الخشب ★





تعاطف الإنسان المشاهد مع الإنسان المرسوم في اللوحة ، ويستيقظ إعجابه ببطولة هؤلاء الصيادين الذين يستخرجون رزقهم من بين أنياب البحر الهائج .. إنها الجانب الإنساني في العمل الفني الذي يبلغ ذروته نتيجة لذكاء الفنان ومهارته في تصوير المياه وكأن لها مخالب وحش كاسر .

في هذه اللوحة نلاحظ أن أصغر الأشياء المرسومة في المقدمة تؤدي دوراً في الحدث الذي يهيمن عليه من بعيد جبل « **فوجي** » مع استخدام مبسط لقواعد المنظور .

لقد كان « **هوكو ساي** » شغوفاً دائماً بحركة الماء ، وحاول أن يسجلها في لوحاته بإيقاع يعبِّر عن شخصيته ، فصورها في جميع أحوالها .. عند هياجها وهدوئها ، وفي سريانها في المجاري الصغيرة ، وفي سقوطها من الشلالات ، صورها في الجو العاصف وعندما تصفو السماء .

## « هوكو ساي » و « هيرو شيجي »

لكن المرحلة الباهرة في سنوات شيخوخة « **هوكو ساي** » لم تستمر طويلاً ، بالرغم من أنها ظلت تتدفق في أعماله العديدة خلال مجموعاته عن المياه المتساقطة وصوره للزهور والعصافير ومشاهد الجسور الشهيرة على أنهار اليابان .

**وقد اتجه فنانو المذهب التأثري في فرنسا إلى تصوير مشاهد الجسور على نهر السين مقلدين لهذا الفنان ، وساروا على منواله في تصويره للمشاهد الطبيعية ومعالجته لمناظر المدن وغيرها من السلاسل الفنية المصورة .**

وكان هناك نجم جديد يرتفع لفنان شاب يسمى « **هيرو شيجي** » ، ظهر في **مدينة** « **أدو** » وكان الشباب في جانبه . وقد نشر « **هيرو شيجي** » مجموعاته المسماة « **المسارح الخمسين عبر توكيادو في منطقة المعابد** » عام ١٨٣٠ ــ ١٨٤٤ م ، وكسب إعجاب الجماهير بإحساسه الجديد والجو الشاعري والأسلوب الإنساني في أعماله .

لكن « **هوكو ساي** » العجوز استفزه اتجاه الجماهير إلى هذا الرسام الجديد وتحولهم عنه ، وأراد أن يثبت تفوقه وقدرته على الاحتفاظ بمكانته في التربع على عرش العواطف الجماهيرية ، فأصدر ثلاثة أجزاء لسلسلة سميت « **مائة مشهد من فوجي** » ، ولكنها كانت مملوءة بالغرور وكانت عبثاً . عندئذ بحث حوله عن موضوعات أكثر حساسية ، فعثر على موضوعاته من القصص الكلاسيكية للصين واليابان في الأزمنة القديمة ، محاولا التميز من خلال شعبيتها ، فرسم لوحات عن الأشباح ليصل إلى




★ خيالة في قرية على نهر سوميدا .. طباعة ملونة بالحفر على الخشب ★

مشاعر الناس المحبة لهذه الأشياء المرعبة ، وهو نفس الاتجاه الذي اتخذه الفنان الإسباني «**جويا**» في شيخوخته عندما اتجه إلى تصوير القصص الشعبية والخرافية في لوحاته التي اعتبرت من الأعمال المبكرة التي بشرت بمقدم «**السيريالية**» .

ولكن أعمال «**هوكو ساي**» الشعبية الاتجاه كانت تلبس ثوباً من النبل الذي عرف به في موضوعاته السابقة ، وهكذا قدم طابعاً جديداً ، ونوعية جديدة في التكوين تظهر حقيقة أن الجانب **التراجيدي** في حياة الرجل العجوز قد برز بجدة في هذه الأعمال . ورغم كل شيء فقد واصل «**هوكو ساي**» العمل حتى آخر يوم في حياته عندما **توفي يوم ١٨ أبريل (نيسان) سنة ١٨٤٩ م ، بعد أن أنتج ما يربو على ثلاثة آلاف لوحة خلال حياته .**

**ثلاثة آلاف لوحة ! إنها رغم ضخامتها تعتبر قليلة إذا نظرنا إلى خصب فن «هوكو ساي» بل هي فعلاً أقل من روعته وفي الحقيقة فإننا لا نجد فناناً آخر رسم مثل هذا النقاء في حياة أشبه بالدراما التي نجدها بوضوح في أعماله العظيمة .**




شعر: عبد الرحمن صالح العشماوي

«إلى ذلك الصديق الذي كان يحدثني عن مأساته، وكان يمزج حديثه بالدموع».

فيكِ للأشواق معنىً المشرق ... فارفقي بالنابض المحترقِ
كلّما حاولتُ أنْ أنسىَ الهوىَ ... جرَّدتْ ذكراكِ سيفَ الأرقِ
أينما يّممتُ، يا فاتنتي ... كنتِ في كل جهاتي أُفقي
كنتُ ـ والله ـ على موعدنا ... والمنىَ، كل المنىَ، أن تثقي
غير أنَّ الموج، يا فاتنتي ... مدَّ للزورق كفَّ الغرقِ
منهلٌ عذبٌ سعينا نحوه ... فأراد الله، ألا نستقي
سخرتْ منّا المنىَ، يا ويحنا ... جَمَعتْنا في طريق ضيقِ
كان درباً واحداً نسلكه ... ما لنا ـ اليوم ـ على المفترقِ
كان حباً قد كتبنا عهده ... بيننا، واليوم ـ لم نتّفقِ
سلْوتي أنَّ فؤادي قد وفىَ ... ويدي بالنار، لم تحترقِ
أظلم الحاضرُ، فليُمحَ الهوىَ ... بعد ذاك السالفِ المؤتلقِ
كنتُ ـ يا فاتنتي ـ منطلقاً ... فاستقرَّ الذئبُ في منطلقي
وغرستُ الغصنَ، لكنّ يداً ... كسرته قبل طَلْع الورقِ
زهرةٌ كان شذاها عبقاً ... ويحَ قلبي من شذاها العبقِ
لونها الأبيض، ما غيَّره؟؟ ... صار في عينيَّ مثل «البَهَقِ»
كنتُ أخشى القيد في رجلي فيا ... ليتني، أسلَمُ، قيد العنقِ
إنني أحملُ قلباً خافقاً ... ليت قلبي للهوىَ لم يخفقِ
أعشق البدر، ولكنْ شامخاً ... لا صريعاً للهوىَ والنَّزَقِ
هوّني ـ يا نفسُ ـ هذا صارمٌ ... ثلَمتْه يد نَذْل فُسَقِ
كم سيوفٍ ماضياتٍ حُفظتْ ... فانظري في خبرها، وامتشقي
وإذا ما جمحتْ عاطفتي ... فلعقلي نظرةٌ في طرقي
عَبَثٌ مني، إذا حاولتُ أنْ ... أصفَ الوجه وحسنَ الحدَقِ
فليكنْ وجهكِ بدراً ساطعاً ... وليكنْ شعرُكِ مثلَ الشفقِ
حبي الطاهر أسمىَ هدفاً ... فأعيذيه بربِّ الفَلَقِ
أشهد الله علىَ عفّته ... وعلى الطهر وحسن الخُلُقِ
لا تظني أنَّ حبي كالهوىَ ... ليس ضوء الفجر مثل الغَسَقِ
من يظنُّ الحبَّ لهواً عابثاً ... فليعشْ من دهره في رَهَقِ
وإذا كُدِّر حوضٌ فانتظرْ ... كدراً في الآخر الملتصقِ
أرفضُ الحبَّ الذي يُنكره ... خلقي، فالحبُّ إحساسٌ نقي




شعر: جهاد جميل الجيوسي

بلبلٌ قد جاء للدنيا ضريرا
ملأ العالمَ تغريداً مثيرا...
شكرَ الله على آلائهِ..
من فؤاد مؤمن، شكراً كثيرا..
ومضى للغابِ يفضي سرَّهُ..
نغماً يحملُ إيماناً كبيرا..

رددتْ أصداءَهُ شمُّ الرّبى
فاستمالتْ روعةُ اللحن الطيورا
حوّلَ الألحانَ في أحزانهِ
لغةً تبعثُ في النفس السّرورا

★ ★ ★

لمْ يدعْ لليأس سُلطاناً عليهِ
والرجاءُ الحيُّ موفورٌ لديهِ..
إنَّ نورَ الحبِ في مهجتهِ..
وترانيمَ المنى في شفتيهِ...
والأغاريدُ التي يُنشدها..
تجعلُ العالَمَ مشدوداً إليهِ..
إنّما يَعمى فؤادٌ كافرٌ..
ليس يَعمى مؤمنٌ مِنْ مقلتيهِ
كيف يُدعى مُبصراً مَنْ قلبُهُ
لا يرى الحسنَ الذي بينَ يديهِ

★ ★ ★

ألفَ البلبلُ في الغابةِ هرهْ
ونمتْ بينهما روحُ المسرّةْ
فهي عيناهُ إذا الدربُ التوى
وَهْوَ يحميها إذا لاقتْ مضرّةْ
وَهْوَ يأتيها بأحلى ثمرٍ
وَهْي تأتيه مِنَ الخبز بكسرَةْ
ألفةٌ بينهما جامعةٌ
أصبحتْ للطير في الغابةِ عِبْرَةْ
إنَّ للألفةِ نوراً وندى
يغسلانِ القلبَ في نهرِ المجرّةْ

★ ★ ★

أصبحَ البلبلُ أسطورةَ حبٍّ
تركتْ آثارَها في كلِّ قلبِ
بلبلٌ أعمى يَرى ما لا يُرى...
أزهرتْ أنغامُهُ في كلِّ دربِ
صهرَ الآلامَ في بوتقةٍ
فإذا الآلامُ أنشودةُ حبٍّ
حَملَ الجرحَ على ساعدهِ
ومضى يزرعُه في حقل شُهْبِ
إنّما القوةُ أن تسعى إلى
صُنع سِلْمٍ والدُّنى ملعبُ حرْبِ

# الكروماتوغرافيا

يضطر الكيميائيون أحياناً إلى تحليل خليط من المواد المجهولة . فعندما يرغب الكيميائي مثلاً معرفة مقادير الغازات المذابة في عينة من الدم أو عندما يرغب عالم النبات أن يفصل بعض المواد الكيميائية من العصارة النباتية ، فإنه يحتاج إلى نوع معين من التحليل الكيميائي .

ترجمة : د. أحمد عبد القادر المهندس

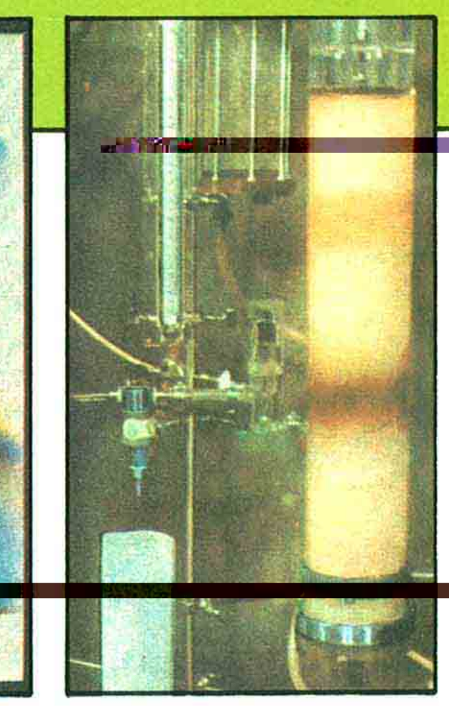
والكروماتوغرافيا هي إحدى الطرائق الكيميائية التي يمكن بها فصل المواد النقية من خليط من المركبات الكيميائية . ويمكن تعريف هذه المواد النقية واستعمالها بعد ذلك .

وهناك طريقة بسيطة في **الكروماتوغرافيا** تعرف **بالكروماتوغرافيا الورقية** Paper Chromatography وفي هذه الطريقة ، توضع قطرة من الخليط المذاب في ركن من قطعة ورق ترشيح ، ويسمح للمذيب أن يمر بهذه الورقة من أعلى إلى أسفل . وبالطبع فإن المذيب سيحمل معه المواد المذابة . ويلاحظ بأن هذه المواد المذابة تنتقل مسافات مختلفة عن بعضها البعض ، وكل مادة تترسب أخيراً كبقعة على الورق . **فإذا كانت المواد المذابة ملونة فإن البقع يمكن رؤيتها بسهولة ، أما إذا كانت غير ملونة فإن هناك بعض المواد الكيميائية التي يمكن أن تضاف والتي تعطي هذه البقع ألواناً مختلفة .**

ويمكن أن نفصل المواد النقية بعد ذلك كل على حده .



★ الكروماتوغرافيا الورقية Paper Chromatography. ويمر المذيب من خلال الورقة ليحمل معه المزيج الكيميائي الذي ينفصل منه . ويمكن رؤية ألوان المواد الكيميائية المختلفة ★

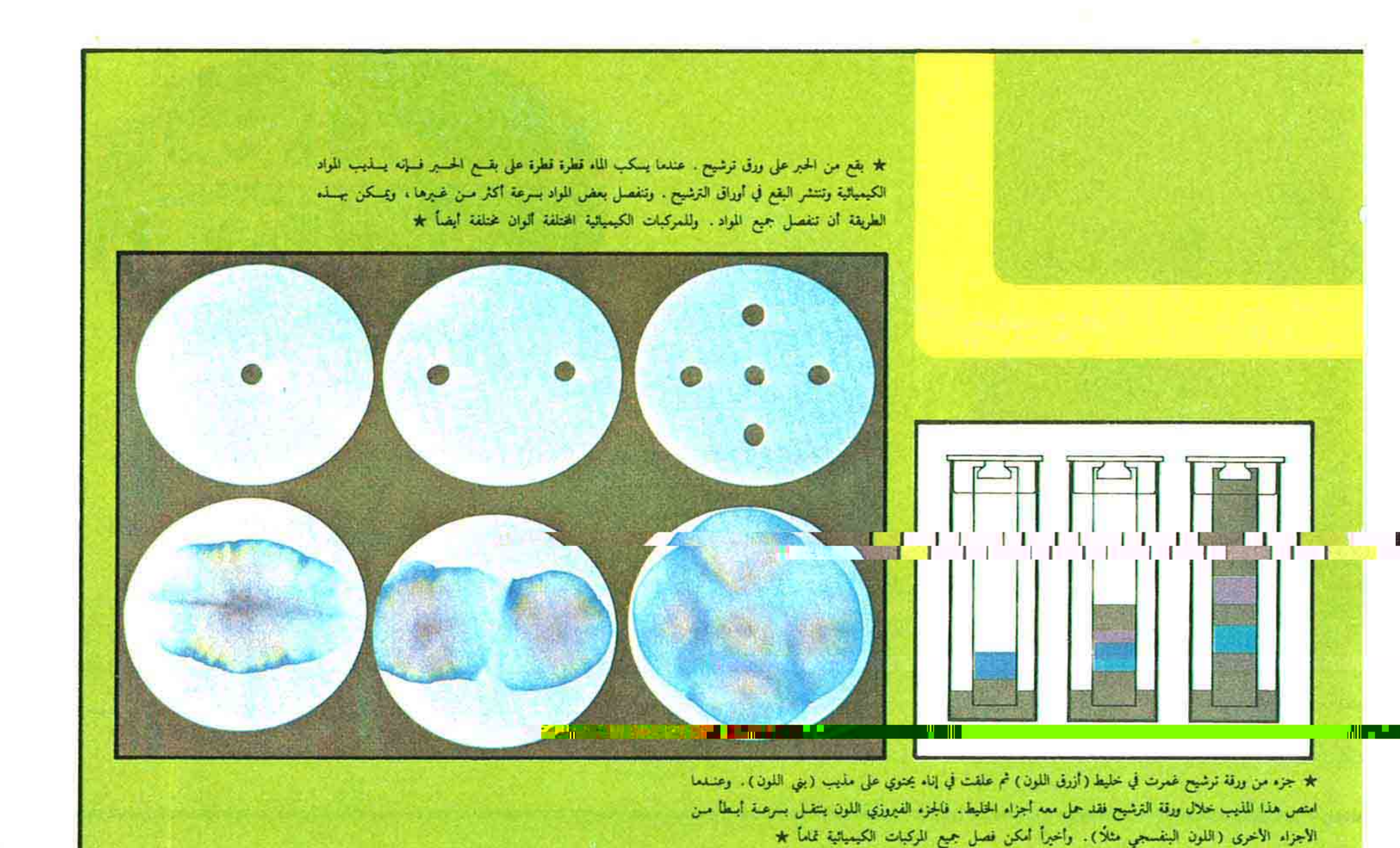


★ جهاز كروماتوغرافيا في المعمل . لاحظ أن الألوان في العمود تعطي فكرة عن أجزاء الخليط الذي ينفصل تدريجياً ★

## الادمصاص (الامتزاز)

إن الكروماتوغرافيا تعتمد على الحقيقة العلمية بأن بعض المواد تمتز بعضها البعض بنسب مختلفة . فعندما تمتز مادة مادة أخرى فإنها تجذب جزيئات تلك المادة إلى سطحها .

وفي الكروماتوغرافيا الورقية فإن جزيئات الورق والمذيب يتنافسان من أجل جذب المواد الكيميائية التي يحملانها . وتعتمد المسافة التي تقطعها



★ بقع من الحبر على ورق ترشيح . عندما يسكب الماء قطرة قطرة على بقع الحبر فإنه يذيب المواد الكيميائية وتنتشر البقع في أوراق الترشيح . وتنفصل بعض المواد بسرعة أكثر من غيرها ، ويمكن بهذه الطريقة أن تنفصل جميع المواد . وللمركبات الكيميائية المختلفة ألوان مختلفة أيضاً ★

★ جزء من ورقة ترشيح غمرت في خليط (أزرق اللون) ثم علقت في إناء يحتوي على مذيب (بني اللون) . وعندما امتص هذا المذيب خلال ورقة الترشيح فقد حمل معه أجزاء الخليط . فالجزء الفيروزي اللون ينتقل بسرعة أبطأ من الأجزاء الأخرى (اللون البنفسجي مثلاً) . وأخيراً أمكن فصل جميع المركبات الكيميائية تماماً ★

كل مادة كيميائية على قدرة المذيب على إمساكها خلال انسيابها على الورق .

وفي طريقة أخرى ، وهي **الكروماتوغرافيا الغازية** Gas Chromatography فإن بخاراً غازياً يحمل مزيجاً من الغازات المختلفة يمكن أن يمرر خلال عمود مملوء بمادة سائلة أو صلبة . وبما أن المواد تنتقل خلال العمود بمعدلات سرعة مختلفة ، فإن المواد التي تنتقل بسرعة تظهر عند قمة العمود أولا ، أما المواد التي تكون بطيئة لتأثير قوة الامتزاز في العمود فسوف تظهر أخيراً . ويمكن جمع الغازات المختلفة بهذه الطريقة .

**وقد اكتشفت الكروماتوغرافيا في عام ١٩٠٣م ، بوساطة العالم النباتي الروسي تسويت** TSWETT ، الذي كان يحاول فصل الأصبغة أو المواد الملونة في أوراق النباتات . وقد استخدم العالم أنبوبة زجاجية تحتوي على مادة ذات خاصية امتزازية ، ثم مرر الصبغ المذاب خلال الأنبوبة التي تحتوي على المذيب . وجد العالم TSWETT أن بعض الأصبغة تمتز بسرعة أكثر من غيرها وتتوقف بعد ذلك عن الحركة ، وتعطي الأصبغة المختلفة خطوطاً أو أشرطة ذات ألوان مختلفة . **ولهذا السبب فقد سميت هذه الطريقة في التحليل الكيميائي بالكروماتوغرافيا** Chromatography من الكلمتين الإغريقيتين : كروما CHROMA وتعني اللون وغرافيا GRAPHIA وتعني كتابة .

**ويوجد مجموعة من الطرق التي تستخدم في التحليل الكروماتوغرافي .**

إن الكروماتوغرافيا هي إحدى الوسائل التحليلية المهمة والمفيدة في كثير من العلوم وخاصة في **التحليل الكيفي والكمي للغازات وبعض المواد العضوية** . ويمكن استخدامها لذلك في بعض العلوم مثل الكيمياء الأرضية (الجيوكيمياء) وعلوم الحياة .

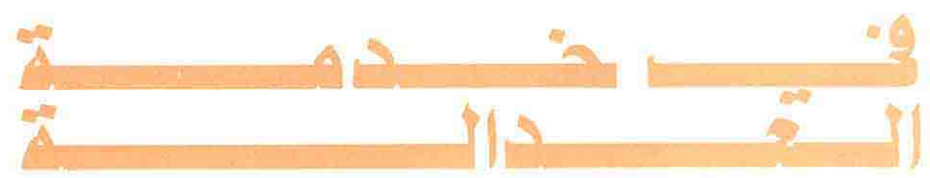
## تجربة عملية

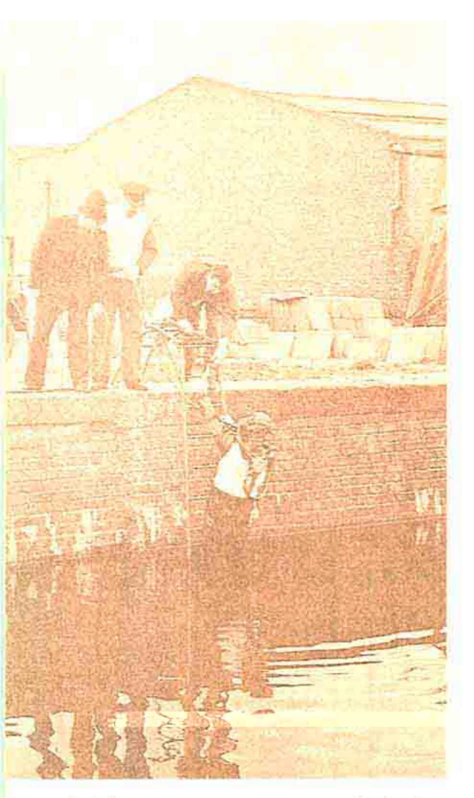
ضع نقطة حبر على قطعة ورق خشنة أو ورقة ترشيح . . ضع بعد ذلك قطرات من الماء على نقطة الحبر قطرة قطرة وببطء . عندما ينتشر الماء فإن الحبر أيضاً ينتشر معه . سوف تلاحظ أنه تظهر حواف لونية مختلفة كلما تحركت أجزاء الحبر بمعدلات سرعة مختلفة . اعمل هذه التجربة أيضاً مع أنواع مختلفة من الحبر أو عصير الفواكه وبقية السوائل الأخرى .

بتصرف من مجلة

All about Science, 1973.



★ في هذا المكان تمت جريمة قتل ، واشتبهت الشرطة في أن يكون القاتل قد ألقى الأداة التي قتل بها ضحيته في الماء ، فكان أن أحضرت أحـ الضفادع البشرية لمسح القاع . وبالفعل وجد الدليل الذي يناوله لأحـ رجال الشرطة ★

**كلما تقدم العلم وتطور .. انتصر العدل ، وأحكم قبضته على الجريمة والمجرمين ! وكثيراً ما تتردد عبارة « المتهم بريء حتى تثبت إدانته » .. وعندما تأتي هذه الإدانة بالوسائل العلمية المتاحة ، فإنها تصبح دليلاً قوياً ضد المتهم ، وفي الوقت ذاته تعطي القاضي ثقة في إصدار أحكامه على هدى وبينة تقر بها نفسه ، ويرتاح لها ضميره !**

بقلم : د . عبد المحسن صالح

والكشف عن الجريمة له تاريخ طويل ، فقديماً قيل إن بعض قضاة العرب كانوا يميزون بين المذنب والبريء بوسيلة لمس ألسنة المتهمين بأداة معدنية محماة حتى درجة الاحمرار ، ويقال أيضاً إن فراسة القاضي وقوة ملاحظته ، كانتا وسيلتين من الوسائل الهامة في تمييز اللسعة على لسان المتهم ، إذ تختلف شدتها بين لسان المذنب والبريء ، وتعليل ذلك لا يخفى مغزاه على لبيب ، إذ إن **المذنب** تنتابه حالة نفسية قاسية تؤدي إلى جفاف ريقه ولسانه ، في حين أن **البريء** لا تعتريه مثل تلك الحالة ، أي تبقى على لسانه طبقة من اللعاب لتحميه ـ إلى حد ما ـ من اللسعة ، فلا يظهر أثرها بالوضوح الذي تظهر به على لسان المذنب !

وسواء أكانت هذه الرواية حقيقية أو خيالية ، فهي أقرب شيء إلى ما نعرفه الآن **بطريقة الكشف عن الكذب بجهاز خاص يعرف باسم « بوليجراف »** Polygraph .. فالكذاب أو المضلل أو المذنب ، تنتابه حالة من القلق يتبعها تغير في فسيولوجية جسمه ، خوفاً من افتضاح أمره ، وعندئذ يسجل الجهاز هذا التغير الطارئ على المذنب ، ولا يسجله للبريء !

وكان للعرب أيضاً طول باع في تتبع آثار المجرمين على رمال الصحراء حتى يهتدوا إليهم أينما ذهبوا .. وطبيعي أن كل شيء يتطور ، ولقد تطورت وسائل الكشف عن الجريمة تطوراً هائلاً في السنوات القليلة الماضية ، فكل الدول لها الآن معامل خاصة تتبع وزارات العدل ، أو الشرطة المركزية ، أو أقسام مكافحة الجرائم ... إلخ ، وكلما أخذت الدولة بأسباب العلم والتكنولوجيا الحديثة ، واستفادت بالأجهزة المتطورة ، زاد ذلك من قدرتها على اكتشاف المجرمين .

## زيارة لمعمل جنائي متطور

لكن أمور الكشف عن الجريمة قد لا تتضح على حقيقتها ، إلا إذا أخذناك معنا في زيارة لأحد معامل الكشف عن الجرائم في الدول المتقدمة .. فأهم ما يعطيها كفاءتها ودقتها في البحث والتقصي هو العنصر البشري في المقام الأول .. « إن الكشف عن الجريمة يجب أن يكون علماً بمعنى الكلمة ، ولا بد أن يعامل على هذا الأساس » ، على حد قول « **سير آرثر كونان دويل** » الذي اخترع **شخصية شرلوك هولمز** المشهورة ، والذي قدم الكثير من الروايات البوليسية التي تحتاج إلى ذكاء نادر للكشف عن الجريمة ، لكن **سير آرثر** كان يستخدم خياله وذكاءه ، إذ لو اطلع على واحد من معامل البحوث الجنائية المتطورة ، لتعجب واندهش في حين ، ثم لتوارى خجلاً في حين آخر ، ولاعتبر وسائله في الكشف عن الجريمة بدائية إلى أبعد الحدود .. ثم إنه هو بدوره كان عقلاً واحداً مفكراً ، في حين أن المعمل الجنائي يضم العشرات ، أو ربما المئات من العلماء والخبراء المتخصصين في كل فرع من فروع العلم .

هناك ترى مثلاً الكيميائي مع الطبيب مع الفيزيائي مع البيولوجي ، مع خبراء في علوم الإلكترونيات وميكانيكا الموجات الصوتية والتصوير الطيفي الشامل والجيولوجيا وواضعي برامج العقول أو الحاسبات الإلكترونية . . . إلخ ، وهؤلاء جميعاً يؤلفون فيما بينهم مجموعة متكاملة للكشف عن الألغاز العويصة التي تصاحب بعض الجرائم الغامضة ، فرب شيء تافه أو غير منظور للعين البشرية ، قد يقود إلى الكشف عن خيط دقيق قد يؤدي إلى معرفة الفاعل أو المجرم الحقيقي .

وبجوار هذه التخصصات الدقيقة توجد فرقة متكاملة من رجال الشرطة الذين تتوافر فيهم عناصر الذكاء ، ودقة الملاحظة ، وسرعة التصرف وغير ذلك من مؤهلات تجعلهم قادرين على اكتشاف الحيل والخداع والتمويه الذي يقوم به عتاة المجرمين ، علهم يخفون بها معالم جرائمهم . . أي أننا في الواقع أمام عقول ذكية ، ولا بد ــ والحال كذلك ــ أن تتعامل معها عقول أذكى منها ، أو على الأقل تتساوى معها في هذا المضمار .

وقد لا يكون العنصر البشري المتعاون مع بعضه البعض ملفتاً للنظر بقدر ما تلفته الأجهزة الحديثة المستخدمة في كشف عناصر الجريمة . . ففي السنوات القليلة الماضية دخلت إلى هذه المعامل أجهزة لها أسلوب جديد ، ومغزى فريد ، وآفاق في البحث والتقصي تتضاءل بجوارها أحاسيس البشر ، حتى ولو اجتمعوا عليها !

يذكر لنا **الدكتور الكسندر جوزيف أستاذ ومدير البحوث الجنائية** ( أو ما نسميه نحن إدارة الطب الشرعي ) **بجامعة نيويورك ،** أن حرب فيتنام قد طورت الأجهزة المستخدمة في الكشف عن الجرائم ، ويقدم لذلك أمثلة عديدة لا يتسع المجال هنا لذكرها ، لكن يكفي أن نذكر منها على سبيل المثال أن طائرة موجهة توجيهاً أرضياً ( أي بدون قائد ) تستطيع أن تمسح مساحات واسعة من الأماكن التي يختفي فيها المنشقون على القانون ، وأن ترصد تحركاتهم ، أو تحدد أماكنهم عن طريق أجهزة حساسة مثبتة على الأرض في أماكن متفرقة ، لتنقل كل تحركات المجرمين إلى الأجهزة الحساسة المثبتة في طائرة الاستطلاع ، وهذه بدورها تبعث ما استقبلت إلى أجهزة استقبال خاصة مثبتة في سيارات الشرطة ، لتوجهها إلى الهدف المطلوب في غضون دقائق قليلة .

صحيح أن هذه الأجهزة تلتقط الصالح مع الطالح ، وقد يستغرق تحليل هذا السيل الجارف من المعلومات الملتقطة والمسجلة أياماً فيما لو قام البشر بتصنيفها أو « غربلتها » ، لكن هذه العملية أصبحت ميسورة بفضل الحاسبات أو « العقول » الإلكترونية التي تنجز في دقائق ما ينجزه الإنسان في شهور ، ثم هي توجه رجال الشرطة التوجيه الصحيح . . أي كأنما هي تشير بأصابع الاتهام إلى المجرمين ، وتسقط من حسابها الأبرياء . . ثم علينا أن نتصور المساحات الواسعة من الأماكن المهجورة ، أو البراري والغابات التي تمسحها طائرة « الداورية » في ثوان معدودات . . ترى ، كم من الوقت والجهد البشري الذي كان يبذل في عمليات التفتيش التقليدي عن طريق رجال الشرطة في الماضي لمسح المساحات الشاسعة ذاتها ، مع ما قد يتعرض له أفرادها من اعتداء بالرصاص من عتاة المجرمين ؟! . . إن ذلك قد يستلزم أسابيع أو شهوراً قد تطول ، لكن الأجهزة الحساسة لمكافحة الجريمة ، تقوم بهذا العمل الكبير في بضع دقائق ، وكأنما هي عين العدالة التي ترى في النور أو الظلام على حد سواء ، ذلك أن بعض هذه الأجهزة يستطيع أن يرصد التحركات في ليل بهيم ، وأيضاً من مسافات كبيرة قد يضن مداها على العين البشرية !

تلك إذن لمحة سريعة عن التقدم التكنولوجي الكائن خارج معامل الكشف عن الجرائم ، ونضيف أن هذه المعامل مجهزة أيضاً بأجهزة كثيرة ومتنوعة ومعقدة ، ولكي نتعرف عليها ، دعنا نقدم بعض الجرائم أو عمليات التزوير التي استطاعت كشفها ، في حين أن الإنسان لا يستطيع ذلك مهما أوتي من خبرة وحنكة وفراسة .

## عندما يتحول الصوت إلى بصمات

بادئ ذي بدء نقول إن **بصمات الأصابع** يندر أن تتشابه بين البشر تشابهاً مطلقاً ، ولهذا كانت تلك البصمات دليلاً قاطعاً في الكشف عن الجرائم ، وكذلك كانت لأصواتنا « بصماتها » ، **إذ لا يوجد اثنان متشابهان تشابهاً مطلقاً في « بصماتها » الصوتية** ، لكن آذاننا عاجزة عن تحليل هذه « البصمات » ، في حين أن جهازاً يعرف باسم « **رسام الطيف الصوتي** » قادر على أن يميز بين أصوات البشر القاطنين على سطح هذا الكوكب ، خاصة إذا كان من الأجهزة الحديثة المتطورة التي تحيل نبرة الصوت إلى خطوط ترتفع وتنخفض وتنفرج على شريط من الورق شبيه بشريط رسم القلب الكهربي .

ولقد أثبت هذا الجهاز كفاءته في تحديد أدلة الاتهام في العديد من الحوادث . . ففي ذات ليلة تلقى أحد أقسام الشرطة في إحدى المدن الأميريكية ، محادثة هاتفية من صوت نسائي مجهول يشير إلى وجود سيدة في حالة وضع متعسرة ، مع ذكر العنوان الذي توجد به تلك الحالة ، هذا ومما يذكر أن أقسام الشرطة هناك مزودة بأجهزة تسجيل تسجل عليها كل مكالمة واردة ، واتصل القسم بإحدى سيارات الداورية عن طريق أجهزة اللاسلكي ، وكان أن انطلقت السيارة إلى العنوان المذكور ، لكن الشرطة لم تجد إلا بناية يعمها الظلام التام ، وبينما هم يستكشفون المكان ، انطلقت عدة أعيرة نارية لتصيب أحد رجال الشرطة في مقتل .

لقد انصب لغز القضية كلها في الشريط المسجل لتلك المحادثة المجهولة ، ولقد تم نقل تلك المحادثة على جهاز رسام الطيف الصوتي ، وبدأت الشرطة في تحرياتها ، واستدعت عدداً من النساء والفتيات القاطنات بجوار مكان الجريمة ، وتتابعت التسجيلات ، وظهرت « البصمات » أو خطوط الطيف الصوتي لثلاث عشرة حالة ، وقورنت بالطيف المسجل قبل ذلك ، فلم تتشابه معه ، إلا في حالة واحدة كانت لفتاة عمرها ١٨ عاماً ، إذ تطابقت الخطوط تماماً ، وكأنما إحداهما طبعت بالكربون من الأخرى ، وعندما وُوجهت الفتاة بهذا الدليل ، انهارت واعترفت بدوافعها لتلك الجريمة ، وقدمت للمحاكمة بتهمة القتل مع سبق الاصرار .

وكما يدين رسام الطيف الصوتي مرتكبي الجرائم ، إلا أنه يقف أيضاً بجوار المظلومين ، إذ قدمت لإحدى المحاكم حالة رجل يقال إنه تنكر لعقد مبرم بينه وبين آخرين ، وكان الدليل على ذلك شريط مسجل يثبت خرقه لما تعاقد عليه ، وأنكر الرجل بشدة كل ما نسب إليه ، وعندئذ أُرسل الشريط إلى المعمل الجنائي قبل أن تصدر الهيئة القضائية حكمها ، وهناك قام الخبير بتسجيل الطيف الصوتي لما جاء في الشريط ، ثم قام بتسجيل آخر لنفس كلمات المتهم التي جاءت على الشريط ، وبصوته الحقيقي ، وعندما طوبق هذا الطيف الصوتي بذاك ، لم يحدث التطابق ، وكان هذا دليلاً قاطعاً أخذت به المحكمة ، وحكمت ببراءة المتهم ، وتحول المدعون إلى متهمين بالنصب والاحتيال !

## تطور هائل في تحليل بصمات الأصابع

على أن أهم ما يقود خبراء الجريمة إلى حل ألغازها المتباينة هو ما يتركه الجاني أو الجناة من آثار قد تبدو تافهة ، أو ربما تكون غير منظورة على الإطلاق ، لكن الوسائل العلمية قد تطورت لتكشف المستور . . ومن هذه الآثار تبرز بصمات الأصابع على مسرح الأحداث ، صحيح أن بعض عتاة الجريمة يرتدون قفازات لكي لا يتركوا أية بصمات تدل على شخصياتهم ، لكن ذلك لا يغلق الباب ، بل يتجه الخبراء إلى البحث عن أية علامة أخرى قد يكون فيها الدليل الدامغ على الإدانة ، لكن دعنا من ذلك الآن ، ولنعد إلى تقديم التطور الهائل الذي حدث في السنوات الأخيرة في طريقة نقل بصمات الأصابع بوسائل أتقن وأكفأ من كل الطرق القديمة التي كانت تعتمد على نقل البصمة على شريط خاص لاصق بعد أن يرش موضعها بمادة كيميائية مناسبة ، ثم تؤخذ صورة للشريط ، ويحمض ويفحص بواسطة خبير في البصمات .

ولا شك أن لهذه الطريقة التقليدية بعض المآخذ أو العيوب ، فهي تحتاج إلى خبرة ووقت وجهد ، وأحياناً ما تبهت البصمة بعد وقت قصير ، ولهذا يصعب نقلها ، ثم إن كل السطوح الملموسة أو الممسوكة بأصابع الجناة ليست ملائمة لظهور البصمة ، أو قد تلتصق السطوح بالشريط اللاصق ، ويصعب نزعها ، أو قد تتمزق بالشد . . إلخ ، فعلى حسب تقديرات خبراء اكتشاف البصمات وتحليلها ، كانت نسبة البصمات الملائمة للفحص لا تتعدى ١٠٪ فقط من البصمات التي تركها المجرمون في ساحة الجريمة .

ويظهر على مسرح الأحداث جهاز جديد يستخدم **أشعة إكس ( أو الأشعة السينية )** في عمل صور متقنة للبصمات بعد نقلها من مواقعها ، ولقد نجح العلماء في تطوير هذا الجهاز ، فبعد أن كان مكانه في المعامل ، ولا يمكن نقله لساحة الجريمة لثقله وضخامته وما يترتب على ذلك من إمداده بتيار كهربي قوي ، أصبح الآن في حجم صغير ، ووزن معقول ، بحيث يمكن حمله في اليد إلى مسرح الجريمة ليصبح أكبر عون لخبراء البصمات ، إذ يمكن اكتشافها — أي البصمات — على الملابس والورق والنقود وحتى على أجسام الضحايا أو الأموات قبل تحللهم ، كما



★ عينات أحضرت من مسرح الجريمة تراها مكومة بين اثنين من الخبراء ، علهما يجدان فيها دليلاً يقود الشرطة إلى اكتشاف أول خيط من خيوط الجريمة ★

أن التصوير المباشر بالأشعة السينية يستطيع أن يكتشف البصمات القديمة التي قد يمر عليها شهور ، وهذا ما لا تستطيعه الطرق التقليدية القديمة . . أضف إلى ذلك أن الجهاز الجديد يعطينا صور البصمات الواضحة بعد دقيقة أو دقيقتين من اكتشافها وتصويرها ، إذ هو يشبه في فكرته فكرة **الكاميرات « البولارويد »** . . أي التي تلتقط الصور وتحمضها في الحال ، دون اللجوء إلى الطرق التقليدية . . أي تحميض الفيلم وطبعه !

ولقد دخل الحاسب أو « العقل » الإلكتروني في هذا المجال بكل ثقله ، إذ إنه يستطيع أن يفحص أكفأ ، ويقارن أعظم ، ويصل إلى النتيجة أسرع من البشر . . إذ يكفي أن نذكر هنا أن أسطوانة أو بكرة واحدة من الشرائط الممغنطة تستطيع أن تستوعب خمسة ملايين بصمة ، وإذا أدخل هذا الشريط إلى الحاسب الإلكتروني ، كان بمقدوره أن يحلل ألفي بصمة في كل ثانية ، ويقارنها بالبصمة أو البصمات المنقولة من مسرح الجريمة .

هذا ومما يستحق الذكر هنا أن الدول المتقدمة وبعض الدول النامية تحتفظ ببصمات كل المواطنين في مراكز خاصة ، وأنه يمكن نقل عشرات الملايين منها على عدة أشرطة ممغنطة ، وطبيعي أن مثل هذه التكنولوجيا المتطورة ، قد طورت أساليب البحث عن الجريمة واكتشافها في زمن قياسي قصير ، كما أنها وفرت الكثير جداً من الجهد البشري ، إذ إن ما تنجزه هذه الأجهزة في ثوان أو دقائق ، قد يستغرق من الإنسان أياماً أو أسابيع قد تطول . . أضف إلى ذلك أن عنصر الزمن له أهمية بالغة في الكشف

السريع عن الجرائم والمجرمين .

## لكل الذرات والمركبات بصماتها

وكما لا تتشابه نبرات الأصوات وبصمات الأصابع بين الناس ، كذلك لا تتشابه « بصمات » الذرات أو الجزيئات أو المركبات الكيميائية ، لكن هذا لا يعني أن لها مثلاً بصمات مثل بصماتنا ، بل يعني ذلك أن لكل عنصر طيفه الخاص به ، فطيف ذرات **الأيدروجين** غير طيف ذرات **الأوكسيجين** أو **الحديد** أو **النحاس** أو **الزرنيخ** أو **الزئبق** . . . إلخ ، كما لكل مادة كيميائية مركبة طيفها الخاص بها ، والذي يظهر هذه الأطياف ويميزها أجهزة خاصة تعرف باسم « **المطياف** » **أو جهاز تحليل الطيف** . . وهذه الأجهزة كثيرة ومتنوعة ، وهي تستخدم أساساً في البحوث العلمية والتطبيقية ، ثم دخلت بكل ثقلها إلى عالم الجريمة ، وأصبحت من الأدوات الهامة جداً في الكشف عن كل ما يطرأ وما لا يطرأ لنا على بال . . بما في ذلك الغازات والسوائل والجوامد والبلورات والدهانات وغير ذلك من مئات الألوف أو ملايين المركبات .

ونحن لا نستطيع أن نتعرض هنا لشرح عمل هذه الأجهزة أو أنواعها ، إذ إن الحديث في ذلك يطول ، لكن يكفي أن نذكر هنا حالة أو أكثر من الحالات التي كشفت فيها بعض تلك الأجهزة معالم الجريمة بكل دقة ووضوح . . وما علينا إلا أن نقدم لها العينة المناسبة للجهاز المناسب ، وطبيعي أن ذلك يتم بعد تحريات واسعة من رجال الشرطة ، وعلى الأجهزة الباقي !

فبينما كانت إحدى السيدات تقوم بصقل بعض الأدوات الفضية في منزلها بمسحوق خاص للتلميع ، هاجمها مجهول واعتدى عليها ، ثم سرق ما خف حمله ، وغلا ثمنه ، وأبلغت السيدة الشرطة بما حدث ، وبدأت التحريات الواسعة تأخذ مجراها ، ولقد اشتبهت الشرطة في عدد من المجرمين المحترفين لهذا النوع من الإجرام ، وعندما قبض عليهم ، تحفظت الشرطة على ملابسهم ، وأرسلتها إلى أحد المعامل الجنائية ، وبواسطة جهاز يعرف باسم **جهاز الحيود الإشعاعي** ( وهو جهاز تستخدم فيه الأشعة السينية التي تنحرف وتتشتت بطريقة مميزة لكل مركب ) ، أمكن اكتشاف آثار من المسحوق المستخدم في التلميع ، وبمطابقته بالمسحوق الذي كانت تستخدمه السيدة ، أعطى الجهاز صورة طبق الأصل لما كان لاصقاً بملابس المتهم ، وبتضييق الخناق عليه ، اعترف بالجريمة ، وأرشد عن المسروقات !

وفي حالة أخرى زاولت سيدة ريفية أمريكية دس كميات ضئيلة من الزرنيخ لزوجها في الطعام ، ليتسمم ببطء حتى الموت ، وعندما نفد صبرها من هذه الطريقة ، لجأت إلى خنقه ، وحملت جثته إلى فرن بجوار منزلها ( من ذلك النوع الذي تحرق فيه القمامة ) ثم أضرمت فيه النار لعدة أيام بمساعدة الكيروسين والفحم وكتل الأخشاب ، حتى اختفت كل معالمه ، وعندئذ أبلغت القاتلة الشرطة باختفاء زوجها ، وبعد عمل التحريات حامت الشبهات حولها ، لكن لا اتهام بغير دليل ، إذ لا بد أولا من العثور على الجثة ، أو على ما يدل عليها ، ثم التدليل على أن الوفاة كانت جنائية ، وعلى يد من قد تم القتل . . ولقد فحصت الشرطة كل صغيرة وكبيرة داخل المنزل ، وحوله ، واهتدوا بطبيعة الحال إلى الفرن ، وأخذوا كل رماده . . صحيح أنه لا أثر للجثة إذا ما فحصنا الرماد بالعين المجردة ، ولكن عين العلم كانت للجريمة بالمرصاد ، فبعد غربلة الرماد تجمعت منه بقايا صلبة مفتتة وضعت في وعاء زجاجي مغلق ، وأرسلت إلى أحد **المعامل المركزية بواشنطن** حيث قام أحد علماء الأنثروبولوجي ( وهو علم يبحث في أصل الجنس البشري ) بفحص العينة فحصاً دقيقاً ، مستعيناً على ذلك بكل ما وضعه العلم بين يديه من أجهزة متطورة ، وعرف أن بقايا الرماد غير المنظورة هي من أصل بشري ولرجل حدد عمره ، وكان العمر بالتقريب يطابق عمر الزوج . . ثم يأتي بعد ذلك الدليل على اتهام الزوجة ، وكان الدليل في الكشف عن آثار من الزرنيخ في الرماد ، ونشطت الشرطة في إجراء تحريات واسعة عن مصدر هذا الزرنيخ ، وأمكن التوصل إلى أن المصدر كان من صيدلية في المنطقة التي تقع فيها القرية ، وأرشد الصيدلي عن سيدة بعينها كانت قد اشترت منه مركب الزرنيخ ، وكانت هي زوجة الضحية ، ولم تجد هي مناصاً من الاعتراف أمام هذه الأدلة الدامغة .

والواقع أن هناك مئات الألوف من الجرائم التي ترتكب سنوياً في جميع أنحاء العالم ، فمن عمليات اغتصاب ، إلى سرقات بالإكراه ، إلى قتل بالرصاص أو السم أو آلات حادة أو تصادم ، إلى عمليات تزوير ، إلى حرائق متعمدة . . . إلخ ، وفي معظم هذه الحالات يمكن التوصل إلى الجاني أو الجناة ، والفضل في ذلك يرجع إلى تعاون مثمر بين هيئات مختلفة ذات مؤهلات خاصة ، ومن وراء ذلك علم وتكنولوجيا وأجهزة حساسة وحاسبات إلكترونية . . . الخ .

وبالاختصار نقول إنه رب شعرة من رأس ، أو خيط من نسيج ، أو بقعة من دماء ، أو قشرة من دهان سيارة هربت بعد ارتكاب حادث تصادم ، أو بقايا وحل أو تراب عالق بحذاء أو رفرف سيارة . . أو رصاصة انطلقت من مسدس أو بندقية ، أو حتى حبوب لقاح أو ألياف نباتية . . . إلخ ، كل هذا وغيره قد يقود إلى مرتكبي الجريمة ، **والزمان والمكان** الذي وقعت فيه ، فعلى سبيل المثال نذكر أن الشرطة قد عثرت على رجل قتيل ، وبتحليل عينة من حذائه ، عرف خبراء الجريمة أن الرجل لم يقتل في الموقع الذي وجد فيه ، بل إن مسرح الجريمة كان على مسافة ٣٢٠٠ كيلومتر ، أي أن الجثة كانت في **نيوجرسي** ، لكن القتل تم في **كولورادو** ، إذ أوضح جهاز الطيف أن التراب أو الوحل الموجود على حذاء القتيل يتطابق تماماً مع عينة من الأرض الزراعية في كولورادو ، ولقد جاء ذلك بعد فحص ٤٢١ عينة من التربة في الولايات المختلفة . . وكان ذلك بداية الخيط الذي قاد إلى اكتشاف الجريمة .

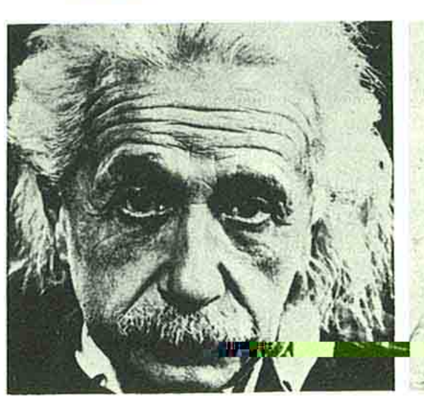
والموضوع بعد ذلك طويل جداً ، وهو يمثل علماً قائماً بذاته ، وكلما تطورت العلوم ، وتقدمت التكنولوجيا ، كان ذلك بمثابة العين الساهرة على مكافحة الإجرام والمجرمين ، ثم تثبيت أقدام العدالة على أرض صلبة ، فيحق الحق ، ويزهق الباطل !



★ مارشال ماكلوهان ★

# البيان بالتليفزيون.. وخصائص اللغة العربية

بقلم: د. عبد العزيز شرف





★ د. إبراهيم امام ★ ★ أينيشتين ★

منذ سنوات خلت اقترح «اموند كاربنتر» و«مارشال ماكلوهان» استعارة مفيدة للدارسين في مجال الإعلام، هي أن أية وسيلة من وسائل الاتصال العامة - سواء كانت الإشارات أو التلغراف، أو الكلمات المكتوبة - يمكن معالجتها على أنها «**لغة**» لها قواعدها وتراكيبها، أو بمعنى آخر لها فقهها وأصولها، التي تؤدي إلى التأثير والاستجابة.

**لذلك، فإنه يمكن دراسة وسيلة الاتصال على أنها طريقة للتخاطب تؤدي إلى تكوين لغة، فما هي هذه اللغة؟ وكيف تستخدم؟ وماذا ينجم عن استخدامها؟** والإجابة عن هذه الأسئلة تؤدي إلى إدراك طريقة استخدام هذه اللغة، وأبعادها في مجال الاتصال كما يذهب إلى ذلك «**مالوني**»[1]. فبينما لا يوجد خلاف حول اعتبار التليفزيون «**لغة**» لها خصائصها ومقوماتها، إلا أنه لا يمكن التمسك به كوسيلة لغوية دقيقة تستطيع أن تعالج المشكلات التي تحتاج إلى تعبيرات خاصة.

ولا شك أننا لا نستطيع أن نتحدث عن أي شيء بأية لغة نختارها إذا لم تكن لدينا المواهب الكافية، أو إذا كنا نود استثمار وقت ومجهود كافيين، كما أنه يمكن لأي متحدث لبق لديه درجة كافية من الذكاء أن يعبِّر عن معلوماته الخاصة بلغة ذات طابع أميريكي هندي، أو بلهجة رجل الغابة في **استراليا**.

كذلك فإنه لا يمكننا أن نصدر حكماً قاسياً على أولئك الذين يختارون لغة غريبة كوسيلة للتفاهم. فقد تحدث «**أينشتين**» عن النسبية في التفاهم ببساطة، فقال: «**لا يمكنني أن أشرحها لك ولكني أستطيع أن ألعبها على كماني**»[2].

**ومهما يكن من شيء، فقد بدأ التليفزيون يأخذ مكانه في بيوت العالم، وأخذت أجهزة الإرسال التليفزيوني تنتشر في كل ركن من هذا العالم. ونجد أن البلاد الصناعية بها أكثر من شبكة تليفزيونية واحدة، كما نجد أن سكان المناطق الآهلة بالسكان، في هذه البلاد المتقدمة يستطيعون أن يديروا مفاتيح أجهزتهم ليحصلوا على برامج خمس قنوات أو حتى عشر.** وأخذت النواحي الفنية في الإرسال التليفزيوني تتطور، وفي إطار الموجات الكهربائية الأرضية وباستخدام الارسال العالي الذبذبات. أخذ التليفزيون ينتشر أكثر فأكثر، وفي بعض البلاد نجد أنها تستخدم الموجات الكهربية في ارسال البرامج[3].

ويحاول العلماء والفنيون ادخال تجديدات تبشر بالأمل على أجهزة الارسال اللاسلكية مثل الوصول إلى ١٨ بليون دائرة في الثانية وهو ما يعرف بنظام (**جيجا هيرتز**)، نسبة إلى العالم الألماني (**هيرتز**)، **بل ويستخدمون أشعة الليزر والأشعة تحت الحمراء** خلال الأثير للإرسال (**ظهر أن استخدام أشعة الليزر والأشعة تحت الحمراء تبشر بتطور جديد إذا استخدمت خلال قنوات نظرية**)[4].

وتجوب الأجواء الآن أقمار صناعية إذاعية، منها (**الطائر المبكر** Early Bird) (**مولينا** Molnyia) و(**انتلسات** Intelsat). وهذه الأقمار تقوم بإرسال البرامج الإذاعية والتليفزيونية داخل القارات وعبرها إلى القارات الأخرى، وإن كانت التطورات الفنية الحالية لا تزال تحد من إمكانات هذه الأقمار. ونتيجة لذلك ينبغي إقامة محطات أرضية خاصة لها هوائيات ضخمة

وشديدة الحساسية حتى تستطيع أن تلتقط الإشارات من القمر الصناعي وتضخمها حتى يتم الإرسال[5] .

وقد دخل التليفزيون الآن جميع الدول العربية تقريباً ، ويبلغ معدل ساعات الإرسال التليفزيوني لكل محطة ما بين ٢٥ ، ٣٥ ساعة أسبوعياً باستثناء **الكويت** التي تبث ٥٤ ساعة أسبوعياً **ومصر** التي تبث ١١٠ ساعات أسبوعياً على القنا[illegible][6] . وتوجد ثلاث محطات أرضية في المنطقة العربية إحداها في **لبنان** وترتبط بالقمر الصناعي المتمركز فوق المحيط الهندي ، والثانية في الكويت وترتبط بنفس القمر ، والثالثة توجد في **الأردن** وترتبط بالقمر الصناعي المتمركز فوق المحيط الأطلسي ، وتيسر هذه المحطات الإرسال والاستقبال من هذه الدول إلى بقية أطراف العالم طبقاً للنظم الهندسية السائدة والمقررة . أما دول المغرب العربي **(تونس والجزائر ومراكش)** ، فهي مرتبطة معاً عن طريق شبكات أرضية ، ويمكن لهذه الشبكات أن ترتبط مع الشبكة الأوروبية عن طريق وصلة أرضية أيضاً عبر **جبل طارق**[7][**] .

## التليفزيون كلغة

إن الرأي الذي كان يقول : إن التليفزيون سيصبح شيئاً مختلفاً تماماً عن راديو مصور كان رأياً مسلماً به . أما إذا كان أحد قد قال : إنه قد يصبح أيضاً شيئاً مختلفاً عن سينما ـ منزلية ، فذلك قول كان يثير مزيداً من الدهشة ، على حد تعبير « **اريك بارنو** »[8] .

**وطبقاً لهذا الاتجاه ، فإن هذه الوسيلة التي دخلت فعلاً حياتنا الثقافية ، تصبح ذات خطورة ، وأن مجرد ظهور الأشياء لا يعلمنا إلا القليل في مجتمعنا المعاصر . فنحن لا نستطيع إدراك معنى الحرب مثلاً لمجرد رؤية إذاعة المعركة ، ولا معنى السياسة بمجرد تصفح وجوه رؤساء الدول أو رؤساء الوزارات[9] .**

ويتضح لنا من مجرد القراءة المبدئية للبحثين المشار إليهما أن **أرنهيم** لا يتفق مع آراء **مارشال ماكلوهان** كما عبر عنها في كتابه « **كيف نفهم وسائل الاتصال** » ، فبينما يذكر **أرنهيم** أن « **التجربة الخام** » هي أهم سمات التليفزيون . وأن الوسيلة نفسها لا تعدو أن تكون عدسة إضافية للعين . فإن **ماكلوهان** بجملته المشهورة « **الوسيلة هي الرسالة** »[*] ، يكون قد فصل بين المحتوى وبين دراسة الوسيلة ذاتها ، ويكون قد قرر أن الدور الحسي الذي يقدمه التليفزيون هو عمل ملموس أكثر منه مجرد عمل مرئي[10] .

وعلى الرغم من أنه يتعذر هنا أن نلخص نظرية **ماكلوهان** وملاحظاته ، إلا أنه يمكننا أن نذكر مع « **مالوني** » بعض الأمور التي تناسب المقام ومنها :

١ ـ أن الصورة في التليفزيون ـ كما هو معروف ـ تتكون من مجموعة مرسومة من النقط الضوئية تظهر على الشاشة بواسطة شعاع الكتروني ، وهي لذلك ليست كالصورة السينمائية أو الصورة الفوتوغرافية ، وإنما يمكن أن تشبه ـ طبقاً لتكوينها ـ بنوع من الحفر ذي اللون النصفي .

٢ ـ أن الصورة التليفزيونية تختلف عن الصورة الفنية في أنها ليست ثابتة ، ولكنها تتكون وتتغير بصفة مستمرة ، والصورة بهذه الطريقة تصبح مفصلة بقدر تزايد عدد النقط الراسمة ، فلو أننا أردنا رسم شكل لزهرة مثلاً باستخدام عشر نقط ، فإن الرسم سوف يكون مجرداً ، وفي غاية البساطة ، وقد لا يدل على شكل الزهرة على الاطلاق ، في حين أننا لو استخدمنا عشرة آلاف نقطة مثلاً ، فإننا سنصل إلى شكل يمثل صورة الزهرة نظراً لتفاصيله الكثيرة . **ويذكر ماكلوهان أن التليفزيون يقدم صورة من هذا النوع العام . وأن التفاصيل قد تختلف على نطاق ضيق .**

٣ ـ من أهم ملاحظات **ماكلوهان** ـ التي تستند إلى هذه النظرية التكنولوجية ـ ملاحظتان :

(أ) أن التليفزيون ، بالرغم من أنه يبدو كوسيلة مرئية ، إلا أنه يزودنا بالقليل من المعلومات المرئية ، وأن الصورة التليفزيونية تعتبر من المرئيات محدودة المعلومات ، وأنها لا تعتبر على أي وجه صورة فوتوغرافية ، نظراً لأنها عبارة عن تشكيل متجمع من الأشياء **(وسيلة للتفاهم)** .

(ب) أن الصورة التليفزيونية ـ حتى إذا حاولنا تحديدها لاظهارها بشكل تفصيلي أكبر ، فإنها بصرف النظر عن التغيرات التكنولوجية ، لن تصبح كالصورة السينمائية مثلاً أو حتى كصورة مقارنة لها ، وهنا يذكرنا ماكلوهان بأن الصورة التليفزيونية تعتبر حالياً ، بمثابة قطعة من الموزايكو التي تتكون من نقط مضيئة وأخرى معتمة ، وأنها لا ترقى إلى مستوى الصورة الفوتوغرافية مهما تكن رداءة هذه الصورة .

**كل هذا يؤدي بنا إلى فكرة ماكلوهان عن الصورة التليفزيونية كصورة مخطوطة أو رديئة النوع ، وأن مظهرها يتسم بالانطباع أكثر مما يتسم بالرؤية الحقيقية** ، ولابراز هذه النقطة ناقش المستوى الضئيل للمعلومات والصورة الموزايكوية المهوشة التي يكون لها تأثير سقيم أو عديم القيمة ، في حين أنه لا بد للمشاهد من أن يرى المعلومات في صورة دقيقة وواضحة ، بحيث يصبح التليفزيون وسيلة فعالة كالورقة المطبوعة التي تحتوي على قدر كبير من المعلومات والأشياء بطريقة سريعة ومؤثرة .

وعلى الرغم من ذلك كله فإن ماكلوهان ذكر أن التليفزيون ـ كما عبر عنه **كنيث بروك** ـ يقلل المجال ، فهو يجعل المناظر صغيرة وقريبة ، ويجعل الغريب مألوفاً ، ويجعل الساخن بارداً ، وأنه يقدم تجربة نشطة وبناءة للغاية وأن المشاهد دائماً يعتبر بحق شريكاً متعاوناً في إنتاج التليفزيون .

وقد يظن أن هذه الاتجاهات من جانب **أرنهيم وماكلوهان** تشكك في قيمة التليفزيون كوسيلة لا أمل فيها ، ولكن ربما يكون هذا الحكم سريعاً إذا نظرنا إلى تحليل الموضوع وأهملنا قيمة الوسيلة نفسها ، فإن **أرنهيم** يرى أن التليفزيون بدون فن كالتجربة المرئية الخام . وأن الأمر يتطلب مزيداً من الفكر لكي يتقدم ، ولكن **ماكلوهان** ـ الذي يقول إن الوسيلة هي الرسالة ـ يختلف معه في أن حاجة التليفزيون إلى الفن ربما تبدو غير ذات معنى ، تماماً كما يبدو « محتوى التليفزيون » غير ذي معنى .

ويركز ماكلوهان على فكرة أرنهيم في أن يكون « **الفكر** » والكلمات هما أكبر ما يوجه الاهتمام إليها لابراز الفكرة إلى حيز الوجود ، ولكي يسهم التليفزيون كوسيلة تعليمية مبتكرة تخالف في طبيعتها **الراديو والسينما والمطبوعات** ، وبالتالي لكي يسهم في إحداث تغيرات جذرية في المنطق الذي اعتاده وألفه المشاهدون . وهذا الرأي علق عليه ماكلوهان تعليقاً قد لا يقبله أرنهيم ، إذ قال إن التليفزيون يعتبر فتحاً جديداً في عالم المبتكرات التعليمية ، ومن جهة أخرى فإن كتاباته قد علقت أهمية كبرى على هذا الاكتشاف ، وإنه من الممكن أن تحدث فيه تطورات هادفة تمكنه من تأدية دوره على خير وجه[11] .

**ولا نستطيع أن نقول إن « التليفزيون » هو خاتمة المطاف بين**




**الوسائل الإعلامية ، وإنه صاحب الكلمة الحاسمة في لغة الإعلام الجديدة ، التي استشعرتها الحياة ، بفضل التقدم الباهر في الطاقة والحركة ، وإنتاج الأجهزة الإعلامية .**

والتليفزيون يعتمد على ما يسمى بالشاشة الصغيرة ، وهو يجمع المسموع إلى المنظور ، ويستغل **الصورة والصوت** ، وأنه يفضل **الإذاعة** من هذه الناحية ، ويشبه **السينما** من ناحية المنهج ، ولكنه يختلف عنها في أن ما يعرض إلى الناس ، حيث هم ، فينتقل إليهم ، ولا يكلفهم مشقة الانتقال إليه ، وهو يوجه إلى الأفراد في إطارهم الاجتماعي والقومي ، ولكنه بحكم ارتكازه على المنظور في المقام الأول ، يقتضي من المتلقين له موقفاً سلبياً ، فهو ليس كالمذياع ينقل اللغة أو الثقافة حتى للعاملين في المصانع والمزارع والدكاكين ، إنه يتطلب استغراقاً كاملاً أو شبه كامل ، لتتم الافادة من عروضه . **والتليفزيون ، على خطره ومكانته قد حول الناس من الحركة إلى السكون .** وإن غشيان **المسرح** أو السينما إنما يكون في وقت محدد ، وعادة الذهاب إلى دور التمثيل أو العرض السينمائي وغيرها لا تتحقق إلا في مواقيت الراحة وليست في كل يوم . **ومع ذلك فهذا الوعاء من أقوى الأجهزة الإعلامية ، لأنه ينتزع الصورة والصوت ، ويوزعهما على الناس في بيئة متسعة ، ولا تزال هناك خطوات فسيحة يخطوها التليفزيون حتى يقترب من كافة الإذاعة المسموعة على طي المكان** (١٢) .

فالتليفزيون يعرض على شاشته العالم والأحداث وشتى مظاهر الحياة ، وهذه الطبيعة تهيىء له الفرصة لمخاطبة شتى فئات الناس على اختلاف طبائعهم واتجاهاتهم ، وذلك عن طريق لغة مشتركة ، تستفيد من الصورة والحركة في الاتصال اللغوي ، والإعلامي ، ذلك أن التليفزيون لم يعد يعتمد على الراوية فحسب ، كما تعتمد عليه الإذاعة المسموعة والأفلام الناطقة ( **الجرائد السينمائية وأفلام الإعلام** ) . وإنما أصبح يعتمد كذلك على أناس يخاطبون الجمهور مباشرة : أشخاص يقدمون تمثيليات ، وأشخاص يظهرون كرواة ، وممثلين فكاهيين يؤدون أدواراً فردية ، وباعة يروجون سلعاً ، مرشحين للمناصب يدافعون عن ترشيحهم ومحاضرين يشرحون ويفسرون . وكل هؤلاء يلجأون إلى اللغة الإعلامية المشتركة التي تعتمد على السرد والرواية ، للسماح للغة المرئية إن جاز هذا التعبير ، بإنشاء علاقة المواجهة الشخصية مع المشاهدين .

**ولذلك فإن هذه اللغة المرئية تتجه إلى الهدوء والتبسيط والخلو من التكلف . وتنطوي مثل هذه اللغة الإعلامية على ألفة تسبغ على السرد أقوى تأثير يمكن أن يبلغه لدى جمهور المشاهدين .**

وتشترك اللغة المرئية مع لغة الإذاعة المسموعة في سمات الوضوح والايجاز والتبسيط .

**ونخلص مما تقدم إلى أن أجهزة الإعلام الجديدة ، قد بعثت مرة أخرى الفلسفة البلاغية القديمة ، لذلك فالفن إنما يستهدف المخاطبين أو المستقبلين بالدرجة الأولى ، أي إن الأثر الفني أو الإعلامي يقوم على مقومات الصناعة ، وهي تصميم العمل طبقاً لمقال سابق وثانياً تنفيذ هذا العمل ، على أساس قواعد محكمة ، تعنى أولا ، وأخيراً بعلاقة الجزء بالجزء ، وعلاقة الجزء بالكل ، وثالثاً افتقار هذا العمل إلى آلات وأجهزة ، لا يمكن أن يتحقق بدونها ، والمقدم الوحيد الذي يخرج من مجال الصناعة ، هو أن البرامج الإعلامية ليست مجرد إعادة لصياغة مادة سابقة .**

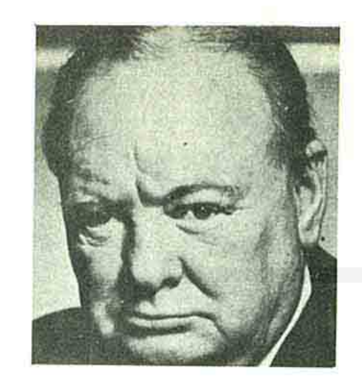
وعلى الرغم من أن هذا كله ، يبرز جيل جديد يجمع تجارب الكتاب والسينما والإذاعة والتليفزيون في صعيد واحد ، وهذا الجيل يدرك أن اللغة ليست إلا وسيلة لتحويل المسموع إلى مرئي ، ثم إعادته بالاصطلاح أو الرمز إلى مرئي مرة أخرى ، وأن القلم والقرطاس ليسا وسيلة إبداع ولكنها آلتين لمجرد التدوين والإبداع ، يتم بهما وبدونهما على السواء ، وكذلك بقية أجهزة التسجيل وأدواته (١٣) .

وفطن هذا الجيل من الطامحين إلى تحقيق لغة مشتركة بأسلوب مغاير لأساليب الذين سبقوهم ، وقد تم لهم ذلك من خلال استخدام فنون تحريرية تستوعب خصائص الكلمة المسموعة والمرئية على نحو ما فعلت الصحافة لتحقيق لغتها المقروءة وجعلها لغة مشتركة ذات خصائص وسمات .

ولكننا لا نستطيع أن نفصل بين هذه اللغة المشتركة والبرامج التي تؤدى بها في التليفزيون ، حيث ينبغي أن **تكون هذه البرامج متفقة** و« حاجة » الجماهير . وليس صحيحاً أن جماهيرية الوسيلة تفرض عليها أن تتواءم و« **رغبات** » الجماهير . ذلك ترف لا يمكن لدولة نامية محدودة الموارد أن تتحمله ، وهي التي تنشىء الإذاعة لتتحمل وظيفة ريادية في المجتمع ، وتعول من خلالها على الارتقاء بالجماهير والنهوض بها إلى مستوى معين وليس الهبوط إلى مستواها ، **بالرغم من أنه لا يمكن لأحدنا أن يزعم أن التكيف مع مستوى الجماهير يستتبع هبوطاً معيناً** (١٤) .

وحتى في أكثر الدولة تقدماً - بالمعنى الاقتصادي على الأقل - نجد اتجاهاً عارماً للارتقاء بمستوى البرامج . ويتحدث « **توم جريس** Tom Greis » عما يجب أن يقوم به الإذاعيون في **الولايات المتحدة** مثلاً ، فيقول : إنه يجب أن نضغط للحصول على نوعية أفضل من البرامج . يجب أن نضغط للحصول على وقت أطول لإذاعة البرامج الإعلامية والتسجيلية . إننا في حاجة إلى البرامج الجادة التي تغوص في أعماق المجتمع وتلك ليست نظرة مغرقة في المثالية . فنحن نعرف ، ونقر ، بأنه سيظل هناك وقت لإذاعة المسلسلات مثل « **بونانزا** » والـ « **القديس** » و« **أحب لوسي** » لأن البعض منا يحتاج في أمسية ما أن يشاهد شيئاً ما له ليس معنى حقيقي . **ولكن المجموعة الكبرى يجب أن تتضمن البرامج التعليمية والتثقيفية وبرامج التربية الاجتماعية والبرامج الإعلامية التي تحقق في الأنباء ولا تكتفي بمجرد عرضها** (١٥) .

**وما لم تقم الإذاعة المرئية في المستقبل ، والمستقبل القريب ، بدور في محو الأمية مثلاً في وطن تبلغ فيه نسبة الأمية نحو ٧٠ ٪ فهل يمكن أن يكون هذا المستقبل مشرقاً للإذاعة المرئية ، بل**



★ تشرشل ★

للوطن نفسه ؟ إن الإحصائيات الأميريكية تفيد - وهنا تتبين الحاجة إلى إحصاءات عربية - أن الطالب عندما يصل إلى الجامعة يكون قد قضى ٨ آلاف ساعة في قاعات الدراسة و١٥ ألف ساعة يشاهد التليفزيون والسينما ويستمع إلى الراديو، وأنه لا يقرأ سوى في النادر، وأنه يستقي جل معلوماته من مصادر مرئية، حتى أصبحنا نزداد تعوداً على ما سماه **فرانكلين سميث** Franklin Smith «**بالثقافة المرئية**». وعلى ذلك فالإذاعة المرئية هي التي تعطي النشء صورة، ليست صحيحة بالضرورة لما هي الحياة عليه، وهي التي يجب عليها أن تعطي صورة - يتحتم أن تكون صحيحة إلى أكبر قدر ممكن - لما يجب أن تكون الحياة عليه.

على أنه حتى تعطي الإذاعة المرئية هذه الصورة، وحتى ترتقي بالجماهير وحتى تقوم بدورها في دفع عجلة التنمية، يثار سؤال، **في يد من تترك الإذاعة المرئية ؟** والإجابة المباشرة والحاسمة : **ليس في يد الشركات التجارية ويد المعلنين**. إن منشئات الإذاعة المرئية لم تقم لترويج الصابون أو ترويج الثقافات الأجنبية والأفكار الغريبة عن البيئة العربية ولكن ذلك لا يعني منع إذاعة الإعلانات، بل يعني أساساً التحرر من سيطرة المعلنين. وقد حاولت غالبية الدول بالرغم من اختلاف قناعاتها السياسية وفلسفاتها الاقتصادية أن تتحرر من هذه السيطرة. فنجد أن تليفزيون ألمانية الديمقراطية هو الذي يحدد السلعة التي يعلن عنها بناء على ضمانات حكومية بتفوقها في الجودة على غيرها من السلع المماثلة، ونجد أن هيئات الإذاعة المرئية في **الدول الاسكندنافية** لا تقبل البرامج المكفولة Sponsored Programmes ومثلها غالبية الهيئات العربية[١٦].

ولكي يقوم من يفيد التليفزيون من إقبال الجماهير على برامجه الترفيهية والاجتماعية ينبغي أن يضمن هذه البرامج مضامين ثقافية غير مباشرة حتى يساهم في تحقيق الأهداف الثقافية للمجتمع ويرفع في الوقت ذاته من مستوى هذه البرامج ويحميها من هبوط المستوى والابتذال والاسفاف.

كما ينبغي وضع خطة للارتفاع التدريجي بمستوى اللهجات العامية التي تقدم بها بعض البرامج الإذاعية بحيث تصبح الألفاظ الفصحى وتعبيراتها أكثر تداولا على الألسن. تمهيداً لتعميم استعمال اللغة الفصحى في جميع البرامج، **إذ إن هذه اللغة الفصحى هي الأساس الأول للثقافة العربية، وتعميم استعمالها يمكن الإذاعات المرئية العربية من تجاوز العوائق المحلية فيحقق لها بذلك مخاطبة جمهور أوسع ويجعل برامجها أكثر صلاحية للتبادل بين مختلف البلاد العربية والإذاعات المرئية العربية.**

وفي تقديرنا أن الفصحى في التليفزيون، يمكن أن تلقى نجاحاً من جانب المشاهد العربي في الاستقبال، ذلك أن لغة التليفزيون، هي **لغة المشاركة**، فالجمهور يشاهد لأنه يبحث دائماً عن المشاركة في أحداث ومشكلات من صنع الواقع أحياناً ومن صنع الخيال أحياناً أخرى، ولقد أصبحت فرص المشاركة الاختيارية اليوم أعظم بكثير بسبب التقدم التكنولوجي في قرننا هذا. ومع كل فإن هذا التقدم التكنولوجي نفسه - والإذاعة المرئية من بين مظاهره - قد زاد في تحول شرائح كبيرة من المجتمع - بتعبير «**موري جرين**» - تتزايدت إليها الحاجة بالتالي إلى المشاركة الاختيارية كي تحتفظ بمفهوم للروابط الإنسانية، واللغة هي السبيل لتحقيق هذه المشاركة من خلال رموزها التي تشير إلى خبرات ومعان خاصة وعلاقات تتضمنها الخبرة. **ولعلنا نستطيع أن نقدم فيما يلي عرضاً لأهم الخصائص التي تجعل من الفصحى لغة تليفزيونية.**

## الفكرة الزمنية في اللغة العربية

من أهم المقاييس التي يعرف بها ارتقاء اللغات : **مقياس الدلالة على الزمن في أفعالها. ثم في سائر ألفاظها.**

وهذا المقياس يصبح من أهم لوازم اللغة الإعلامية، لأن الصحفيين أو رجال الإعلام يكتبون لكل الناس في كل الأوقات، وليس لجزء من الناس في كل الأوقات أو لكل الناس بعضاً من الوقت، فكل كلمة أو كل مجموعة من الكلمات تتضمنها عبارات النص الإعلامي يجب أن تكون مفهومة من عامة القراء وجمهور المستقبلين، ولهذا تظهر بلاغة اللغة الإعلامية من علامات الزمن في أفعال لغتها الأم. لأن عامل الوقت يلعب دوراً رئيسياً في تغطية الأخبار وتحريرها وإخراجها من جهة، كما يتميز الإعلام بالدورية والايقاع من جهة أخرى، فهو يروي حدثاً بعينه في إطار زمن محدد. فاللغة التي تدل على الزمن بعلامات مقررة في الفعل أنسب وأصلح للإعلام من اللغة التي خلت من تلك العلامات. وبمقدار الدلالة تكون هذه اللغة إعلامية أكثر من تلك.

ولا نحسب أن لغة نفهمها - أو نفهم عنها - كما يقول **الأستاذ العقاد**[١٧] : قد اشتملت على وسائل للتمييز بين الأوقات كما اشتملت عليها اللغة العربية. سواء نظرنا إلى ضرورات سكانها أو نظرنا إلى تصريف أفعالها وكلماتها.

**فكل لحظة من لحظات النهار والليل قد كان لها شأنها في حياة سكان البادية بين السفر والإقامة والحل والترحال. فمنها ما هو صالح لبدء المسيرة، وما هو صالح للراحة القصيرة، وما هو صالح للراحة الطويلة، وما ليس يصلح لغير السكنية والاستقرار.**

ولهذا وجدت كلمات البكرة والضحى، أو الغدوة والظهيرة، والقائلة والعصر والأصيل والمغرب والعشاء والهزيع الأول من الليل، والهزيع الأوسط، والموهن، والسحر، والفجر، والشروق.. ويكاد التقسيم على هذا النحو ينحصر بالساعات، على صعوبة التفرقة بين هذه الأوقات في كثير من اللغات الأخرى بغير الجمل والتراكيب[١٨].

وكل موسم من مواسم السنة له شأنه في المرعى والانتجاع وطلب الماء أو التجارة أو الأمان، ولهذا وجدت **أسماء المواسم والفصول** جميعاً ووجدت معها ثلاثة أسماء مختلفة للدلالة على الدورة حول الشمس في مصطلح الفلكيين : فهي **السنة**، وهي **العام**، وهي **الحول**. ولكل منها موضعه في

# البيان بالتليفزيون.. وخصائص اللغة العربية

التعبير . بل لهذا وجدت للأوقات كلمات مختلفة على حسب الطول والقصر في المدة . فالمدة شاملة لجميع المقادير من امتداد الزمن . وتنطوي فيها **اللحظة أو اللمحة** للوقت القصير . **والبرهة والردح** للوقت الطويل . **والفترة** للمدة المعترضة بين وقتين . بل وجد فيها **الحين** للزمن المقصود المعين . **والعهد** للزمن المعهود المقترن بمناسباته **والزمن** للدلالة على جنس الوقت كيفما كان . **والدهر** للمدة المحيطة بجميع الأزمنة والعهود والأحيان[١٩] .

مثل هذا الإحساس بالزمن لا تصوره الكلمات في لغة من اللغات التي نفهمها ، على صورة أدق من هذه الصورة ولا أدل على الفوارق بين أجزائها كما يقول أستاذنا العقاد : « **فإن الزمن الماضي « مهم » عند أبناء البادية العربية في كل عهد من عهوده . لأنه مستودع المفاخر والأنساب والثارات والسوابق والذكريات وليس من المصادفة أن يسمى التاريخ هنا باسم الأيام ، وأن يعرف لكل يوم أثره فيما كان ويكون .**

« **أما الزمن الحاضر فلا غرابة في العناية بأجزائه وتقسيماته . لأن كل لحظة منه ذات شأن في الحركة والإقامة ، وفي المرعى والتجارة وفي الحرب والأمان** »[٢٠] .

فنجد في القرآن الكريم :

﴿ أتى أمر الله فلا تستعجلوه ﴾ .

﴿ قد مكر الذين من قبلهم فأتى الله بنيانهم من القواعد ﴾ .

﴿ فتولى فرعون فجمع كيده ثم أتى ﴾ .

﴿ إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى ﴾ .

﴿ إلا من أتى الله بقلب سليم ﴾ .

﴿ كذلك ما أتى الذين من قبلهم من رسول إلا قالوا ساحر ﴾ .

﴿ هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً ﴾ .

وفي هذه الاستعمالات القرآنية للفعل « **أتى** » نجد أساليب مختلفة ينسجم كل منها مع آيته : ففي الآية **الأولى** زمن الاتيان هو المستقبل ، وفي **الثانية** هو ما بعد الماضي ، وفي **الثالثة** ما بعد الماضي أيضاً ، وفي **الرابعة** للحال المستمرة التي تشبه الحقائق الثابتة ، وفي **الخامسة** للمستقبل ، وفي **السادسة** لما قبل الماضي ، وفي **السابعة** للماضي المؤكد .

ويحق لنا أن نقول مع العقاد : « **إن اللغة العربية لغة الزمن على أكثر من معنى واحد : لغة الزمن لأنها تحسن التعبير عنه ، ولغة الزمن لأنها قادرة على مسايرة الزمن في عصرنا هذا وفيما يلي من عصور .**

تقدم أننا في لغة الإعلام ، لا بد أن نفرق في الوظيفة اللغوية بين الأسلوب « **المعرفي** » أي الذي يؤدي إلى معلومات والأسلوب « **اللامعرفي** » ويؤدي إلى خرافات وأوهام ، لتنقية اللغة الإعلامية من الاستعمال التحذيري للغة في الدعاية والسياسة .

فعندما يقول شخص لآخر « **صباح الخير** » فإنه لا يعني التفسير الاشاري للعبارة وإنما يريد أن يحدث تأثيراً عاطفياً ، أو إقامة صلة طيبة بصديقه .

وعندما أشار **تشرشل** إلى الألمان بلفظ **الهون** Huns ، كان يريد إثارة الكراهية ضدهم ، ولا يريد أن يرجع بنا إلى أصول القبائل الجرمانية . وعندما يسب شخص آخر ناعتاً إياه بأنه حيوان أو كلب ، فإنه لا يريد المعنى الاشاري أو الإخباري ، بقدر ما يريد إثارة الغضب والتحقير والازدراء[٢١] .

ومع أن اللفظ ليس إلا رمزاً للدلالة على الشيء ، فإننا كما يقول **الدكتور إبراهيم إمام**[٢٢] **ـ نلاحظ في مجتمعات كثيرة أن هناك من يخلط بين الرمز والشيء ، أو بين اللفظ ومدلوله . فالراية الحمراء رمز الخطر ولكنها ليست الخطر نفسه . وكلمة أسد ليست هي الأسد نفسه ، وإنما هي رمز له . وقد يبدو أن هذا الكلام من البساطة بحيث يعتبر من البديهيات ولكننا نجد البدائيين ، بل والكثير من المحدثين أيضاً يخلطون بين الرمز والشيء .**

**وهذه الخصيصة المعرفية في اللغة العربية ، تحقق سمة تليفزيونية هي سمة التطابق بين الكلمات والصورة لأن المشاهد « يميل إلى تصديق الصورة أكثر مما يثق في الكلمة »** ، ويلاحظ الصحفي البريطاني **هنري فيرلي** ذلك عندما يقول : « **إن معظم التقارير التليفزيونية تكتفي فقط بوصف الصورة ، وبهذا فهي لا تقوم بأكثر من المصادقة عليها فقط . ولكن الهدف من وراء الكلمات في أخبار التليفزيون لا بد وأن يكون تحويل الانتباه عن الصورة ، والقول : إن القصة لم تكن كذلك فقط . فهذا لم يكن مجملها كلها** » .

ويؤكد **فيرلي** أن أخبار التليفزيون تقفز من حادث إلى حادث . وبدلا من عالمنا الحقيقي المتميز بالرتابة المألوفة ، فهي تعطي البديل في صورة عالم غير حقيقي يموج بالحركة . ويستحيل في هذه الأيام تقريباً أن تعتبر أية مشكلة أو حدث بمثابة أزمة ، ونتيجة لرؤية الأشياء من خلال هذا المنظار فإن المشكلات والأحداث تصبح أزمات في الواقع . ومن ذلك يتبين أن تحرير المادة التليفزيونية ، ينبغي أن يضع معنى الحدث في الاعتبار ، وأن ينقل هذا المعنى بأكبر قدر من الفصاحة . وعندما تشوه الصورة فلا بد من استخدام التطابق بين الصورة والألفاظ .

وقد كثر حديث اللغويين من الأوروبيين عن هذين النوعين ، فنرى في كتاب Alec King[٢٣] فصولا خمسة لما سماه : **النثر العلمي أي المعرفي والنثر العاطفي** ، وتحدث المؤلف في هذه الفصول عن خصائص كل من النوعين في الألفاظ والعبارات والموضوع ، وما يثيره كل من النوعين في الأذهان والعقول ، وما يهدف إليه النثر المعرفي من محاولة التعبير عن الأفكار بقدر مساو من العبارات ، رغبة في إبراز الحقائق المجردة دون مبالغة فيها ، ودون التأثير في الأذهان بالصورة الخيالية والمجازات ، أما في النثر العاطفي فيؤكد لنا المؤلف أن الأمر لا يكاد يقتصر على مدلولات الألفاظ ، بل يتعدى هذا إلى ما توحيه تلك

المدلولات من ظلال المعاني ، وما تثيره في الذهن من صور وأخيلة بها يتأثر السامع أو القارىء ، وتستنتج منها الأذهان من المعاني فوق ما تحتمله تلك الألفاظ أو العبارات . **ولذلك يمكن الربط بين النثر العاطفي والشعر ، أو ما يمكن أن يعد نوعاً من الشعر غير منظوم .**

مع هذا يرى صاحب الكتاب أنه ليس من اليسير أن نضع حداً فاصلاً بين النوعين : **المعرفي والعاطفي** ، فلا يكاد يخلو المعرفي من كل عاطفة خلواً تاماً ، كما قد نرى في العاطفي أحياناً عبارات لا تهدف إلا إلى التعبير عن الحقائق .

ويؤمن المؤلف إلى أن ترتيب الكلمات في جمل كل من النوعين قد يختلف ، فلا نرى نظاماً واحداً في هندسة الجمل .

ولكن « **فندريس** »[٢٤] يذهب في كتابه « **اللغة** » إلى الفصل بين النوعين حتى كاد يجعل كلاً منها لغة مستقلة ، متخذاً من أسلوب التخاطب بين الناس ميداناً لتلك اللغة الانفعالية ، ومن الأسلوب الكتابي ميداناً للغة المنطقية .

ولعل أوضح ما في علاجه لهذين النوعين شرحه لاختلاف ترتيب الكلمات في كل منها إذ يقول :

**« ينحصر الفرق الأساسي بين اللغة الانفعالية واللغة المنطقية في تكوين الجملة . وهذا الفرق ينبثق جلياً عندما تقارن اللغة المكتوبة باللغة المتكلمة . فاللغة المكتوبة واللغة المتكلمة تبتعدان في الفرنسية إحداهما عن الأخرى إلى حد أن لا يتكلم الإنسان اطلاقاً كما يكتب ، ولا يكتب كما يتكلم إلا نادراً . وفي كل حالة يوجد اختلاف في ترتيب الكلمات إلى جانب الاختلاف في المفردات ، وذلك لأن الترتيب الذي تسلك فيه الكلمات في الجملة المكتوبة ، ينفصم دائماً في الجملة المتكلمة إن قليلاً أو كثيراً »** .

وهذه الخاصة المعرفية في اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة ، إلى تركيب مفرداتها على حدة ، إلى تركيب قواعدها وعباراتها بنية الشكل الصحفي وفنون الإعلام المختلفة .

فاللغة العربية في طبيعة تركيبها لا تحتاج الجمل الخبرية « **الإعلامية** » فيها إلى إثبات ما يسمى في اللغات الغربية « **فعل الكينونة** » : فنحن نقول في العربية على سبيل الإخبار : « **فلان شجاع** » دون حاجة مثلهم إلى أن نقول : « **فلان هو شجاع** » ، ونقول : « **كل إنسان فان** » دون حاجة إلى أن نقول : « **كل إنسان يكون فانياً** » ، أو « **كل إنسان يوجد فانياً** » ، أو « **كل إنسان كائن فان** » ، كما هو شأنهم في تركيب كلامهم . وإذا قلنا مثلاً إن « **الأمة العربية واحدة** » ، ثبت هذا المعنى في أذهاننا

★ هيرتز ★



ثبوتاً لا يحتاج معه إلى شيء من الخارج ، لا فعل الكينونة ولا أي رمز آخر من رموز اللغة أو أي أمر من أمور الحس . والفكر المفهومة من الارتباط واضحة ماثلة دائماً في نفس العربي ، يلتفت إليها حين يواجهه المعنى ، فإذا أراد أن يبرزها أو أن يؤكد مثلها بلفظ كقوله : « **إنه هو الحق** »[٢٥] .

ومعنى هذا أن الاسناد في اللغة العربية يكفي فيه إنشاء علاقة معرفية بين « **موضوع** » و « **محمول** » أو **مسند إليه ومسند** ، دون حاجة إلى التصريح بهذه العلاقة نطقاً أو كتابة . . في حين أن هذا الاسناد الذهني لا يكفي في اللغات « **الهندو - أوروبية** » إلا بوجود لفظ صريح مسموع أو مقروء ، يشير إلى هذه العلاقة في كل مرة ، وهو فعل « **الكينونة** » في اصطلاحهم .

واللغة العربية إذا كانت تعنى بالألفاظ ، فذلك من أجل المعاني ، أي لكي يؤدي الرمز وظيفة معرفية تحفز السامع أو القارىء للعمل . وخير الأدلة على ذلك **القرآن الكريم** التي وصلت إلى أقصى آيات الإعجاز لفظاً ومعنى ، فكان لها ذلك التأثير العظيم في استنهاض الهمم ، لتحقيق المثل الإنساني الأعلى .

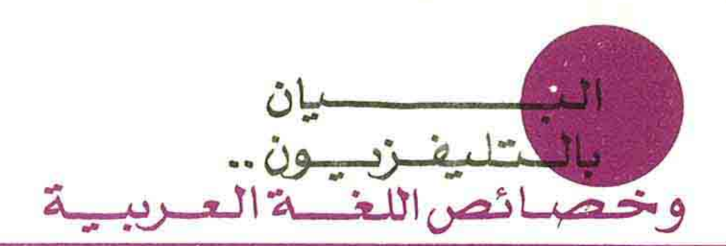
وتأسيساً على هذا الفهم لروح اللغة العربية ، قال **ابن جني** في « **الخصائص** » في باب في الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ واغفالها المعاني :

« فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها ، وحموا حواشيها وهذبوها ، وصقلوا عزوبها وأرهفوها ، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ ، بل هي عندنا خدمة للمعاني وتنويه وتشريف » ، ثم قال : « فكأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبجها وتزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصلاً بها إلى إدراك مطالبها . . وقد قال رسول الله ﷺ : « إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحراً » . فإذا كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم التي جعلت مصائد واشراكاً للقلوب ، وسبباً وسلماً إلى تحصيل المطلوب ، عرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني ، والمخدوم أشرف من الخادم . والأخبار في التلطف بعذوبة الألفاظ إلى قضاء الحوائج أكثر من يوثق عليها . . . » .

وإذا كانت اللغة العربية تختلف عن اللغات الأوروبية ، من حيث أن الجملة في الأخيرة اسمية يتقدم فيها الفاعل على الفعل ولا يتقدم الفعل فيها إلا شذوذاً في حالات قليلة جداً أهمها حالة الدلالة على المفاجأة ووقوع الفعل على غير انتظار ، فإن القول في الذهن العربي ، هو اسم يقابل الفعل المسبوق بعلامة المصدر ، ومن هنا يتساوى « **القول** » وأن نقول « **في الإدراك الصحيح** »[٢٦] .

على أن الجملة الاسمية موجودة في اللغة العربية ، وليست مع وجودها قليلة الاستعمال من تكيفها وفقاً للقوالب الإعلامية المختلفة ، بحيث استخدمت في الصحافة الحديثة ، وفي الوسائل الإعلامية المستحدثة ، ولم تقع في أخطاء لغوية كالتي تقع فيها اللغات الأوروبية ، حينما تتحرر من بعض القيود اللغوية ، ولا سيما عند صوغ العنوانات المختصرة .

**ذلك أن الخصائص التي تتميز بها لغة العرب استوفت وجهة الدلالة على ما نعلم في ملاحظة مقتضى الحال ، وقد رأينا من ذلك مثلاً خاصتها في المبني للمجهول ، ووجدنا العربية تثبت للفاعل درجاته وأنواعه بدقة نبعت من منطق اللغة الذي يفهم بالقياس كما يفهم بالسماع والتوقيف .**




ولذلك فإننا عندما نقول في معطيات هذا الفصل : **إن اللغة الإعلامية هي اللغة العربية الفصحى ، نعني ذلك جميعاً ، على نقيض ما يذهب إليه البعض في اللغات الأوروبية [٢٧] من أن لغة الإعلام ولغة الفن الصحفي بالذات مستقلة تمام الاستقلال عن اللغة الأصيلة الفصيحة .**

والاعتراضات التي تثار حول اختيار عبارات العنوانات في الصحيفة هي اعتراضات أقرب إلى الجوهر منها إلى القالب اللغوي ، فاللغة في العنوانات لا يقصد بها إلا إلى عرض الخبر عرضاً موجزاً ، أما الخبر نفسه فينبغي ألا يكتب بهذا الأسلوب الموجز .

على أن اللغة العربية بمرونة خصائصها ، تمكنت من تجاوز هذه الاعتراضات ، لأنها لغة تتميز بالايجاز والوضوح والنفاذ المباشر والتأكيد والأصالة والجلاء والاختصار والصحة وذلك ما عنيناه من قولنا : **إن اللغة العربية ، لغة معرفية .**

## اللغة العربية .. وظيفية هادفة

**ويبين مما سبق أن اللغة العربية تمتعت بخصائص إعلامية ، تجعلنا نلاحظ أنها تتفق مع غايات الإعلام الحديث من حيث أنه أداة وظيفية ، وليس فناً جمالياً يقصد لذاته ، لأنه يهدف إلى الاتصال بالناس ونقل المعاني والأفكار إليهم .**

**وذلك ما نريد أن نذهب إليه من قولنا : إن اللغة العربية ، وظيفية هادفة ، لأنها كما رأينا لغة معرفية تهدف إلى الإعلام والتفسير والتوجيه والتنشئة الاجتماعية .**

**فإن من خصائص هذه اللغة العربية في تعبيراتها أن الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالتها الشعرية المجازية ودلالتها العملية الواقعية في وقت واحد بغير لبس بين التعبيرين .**




(١ ، ٢) مارتن ج . مالولي : « فلسفة التليفزيون التعليمي في : نحو تطلع أفضل تحرير ألن اي كوينج وروان ب . هيل وترجمة : منصور حسين وفؤاد إسكندر . القاهرة ١٩٧٣ م .

(٣) I Gnacy Waniewicz : Broadcasting for adult education.

أصدرت اليونسكو هذا البحث عام ١٩٧٢ م ، وقامت الأمانة العامة لاتحاد إذاعات الدول العربية بترجمته إلى العربية ونشرة تحت عنوان : « الإذاعة وتعليم الكبار » .

(٤ ، ٥) نفس المرجع ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٦ ، ٧) صلاح الدين عبد القادر : « الوضع الراهن للإذاعة المرئية في الوطن العربي » في « حلقة الإذاعة المرئية وآثارها الاجتماعية والثقافية في الوطن العربي » . طرابلس الجماهرية العربية الليبية ٢٣ . ١٩٧٢/٩/٣٠ .

(٨) الاتصال بالجماهير . القاهرة ١٩٥٨ م ، ص ٢٧ وما بعدها .

(٩ ، ١٠) نفس المرجع ص ٢٧ .

(١١) نفس المرجع ص ٣٠ .

(١٢) د . عبد الحميد يونس : مرجع سابق .

(١٣) نفس المرجع ص ٦١ .

(١٤) حمدي قنديل : « مستقبل الإذاعة المرئية في الوطن العربي . مجلة الإذاعة العربية » . أكتوبر . تشرين الأول ١٩٧٢ م .

(١٥) المرجع السابق .

(١٦) المرجع السابق ص ١٢ .

(١٧ ، ١٨) اللغة الشاعرة ص ٧١ وما بعدها .

(١٩ ، ٢٠) المرجع السابق ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢١ ، ٢٢) إمام : العلاقات العامة والمجتمع ص ٢٢٩ .

(٢٣) The contral of language. P :30 – 10.

(٢٤) ترجمة الدواخلي والقصاص « اللغة » مكتبة الانجلو المصرية . ص ١٨٢ .

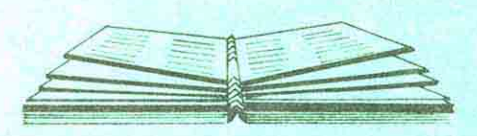
(٢٥) مقال الدكتور عثمان أمين . مجلة العربي . العدد ٨ . ١٩٦٨ م ، الكويت .

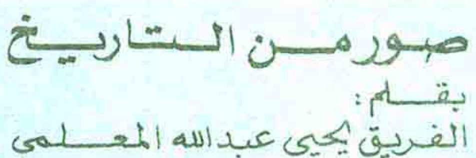
(٢٦) العقاد : أشتات مجتمعات ص ٥٨ .

(٢٧) ستانلي جونسون : استقاء الأنباء فن ص ٤٠ .

(★) المجلة : طالع مجلة « **الفيصل** » . العدد الخامس . إصدار شهر ذي القعدة ١٣٩٧ هـ / أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٧ م ، عرضاً وافياً في باب « رحلة في كتاب » عن كتاب مارشال ماكلوهان « الوسيلة هي الرسالة » .

(★★) **المجلة** : يبث تليفزيون المملكة العربية السعودية بمعدل ٦٢ ساعة أسبوعياً .







بقلم:
الفريق يحيى عبد الله المعلمي

# ذو الرمة

## الشاعر الظريف العفيف

**أشخاص الرواية :**

( ذو الرمة ــ أمه ــ الحصين بن عنيزة العدوي ــ أطفال ــ جاره ــ أخوا ذي الرمة مسعود وهشام ــ مي ــ أمها ــ ابن شبرمة ــ محمد بن الحجاج الأسدي ــ غلام ــ فتاة ــ عصمة بن مالك ) .

**المنظر :**

( طفل في السابعة من عمره يتقلب في فراشه وأمه نائمة بالقرب منه ــ يتقلب الولد في فراشه ويأتي بحركات تدل على أنه منزعج في نومه ثم يجلس فجأة وهو يصرخ ) :

**الطفل** : لا ... لا ... ابعد عني ــ ابعد عني .

الأم : **ويحك يا بني ماذا بك ؟ .**

**الطفل** : ابتعد عني يا هذا ... أنقذيني يا أمي ... أنقذيني يا أمي .

**( الأم تمسك طفلها وتهدئه حتى يهدأ ) .**

الأم : **ما بك يا بني ؟ .**

**الطفل** : لقد جاء رجل طويل عريض المنكبين ، أشعث الشعر ، رث الثياب يريد أن يخنقني .

الأم : **لا تخف يا بني فما هذه إلا أحلام مزعجة .**

**الطفل** : أمسكيني يا أمي لا تبعديني عنك .

الأم : سأذهب بك يا بني غداً إلى **الحصين بن عنيزة العدوي** القارئ ليقرأ عليك شيئاً من القرآن فلعل الله أن يرفع عنك هذا الكابوس الذي يحل بك كل ليلة .



**منظر جديد :**

(كـتّاب القرية وفيه عدد من الأطفال يقرؤون القرآن من ألواح ويقوم رجل بتعليمهم القراءة ــ الرجل هو الحصين بن عنيزة العدوي) .

**(صوت من خارج الكتّاب) .**

**أم ذي الرمة** : يا أبا الخليل ــ يا أبا الخليل .

أبو الخليل : (الحصين العدوي) نعم . . نعم من المنادي ؟ .

**أم ذي الرمة** : يا حصين بن عنيزة لقد جئت إليك من ديار بعيدة لما علمته من دينك وتقواك وبركتك .

الحصين : وما ذاك يا أمة الله .

**أم ذي الرمة** : إن هذا ابني يروع بالليل إذ يكون نائماً فأسمع صوته يقوم من النوم فزعاً وما يزال هذا شأنه في كل ليلة فجئت إليك لعلك تقرأ عليه شيئاً من القرآن يكون فيه شفاء له .

الحصين : ما اسم ابنك ؟ .

المرأة : **إنه غيلان بن عقبة بن مسعود بن حارثة .**

الحصين : سأكتب لك آية من القرآن تضعينها على صدره إذا نام ، وتعلقينها في رقبته إذا مشى ، فلعل الله أن يجعل له في ذلك شفاء .

**أم ذي الرمة** : بارك الله فيك يا أبا الخليل ، وجعل الشفاء على يديك .

الحصين : ائتيني بورقة أكتب له فيها .

المرأة : ومن أين لي بالورق وأنا من البادية ولا أعرف الورق ولا أين يوجد .

الحصين : إذن فأتيني بقطعة من جلد مدبوغ .

المرأة : إن معي إداوة جديدة فاقطع له قطعة منها .

**(تناوله الإداوة فيقطع منها جزء بسكين ويكتب فيه) .**

الحصين : لقد كتبت له المعوذتين في هذه القطعة من الجلد فضعيها في عنقه وأرجو الله أن يشفيه .

المرأة : جزاك الله خيراً يا أبا الخليل .

**منظر جديد :**

**(الحصين جالس في قومه ــ تقبل أم ذي الرمة ومعها ابنها إلى مجلس الحصين) .**

**أم ذي الرمة** : يا أبا الخليل

الحصين : نعم يا أمة الله . . ماذا تريدين .

المرأة : ألا تعرفني يا حصين بن عنيزة ؟ .

الحصين : أظن أني قد رأيتك يوماً ولكني لا أذكر أين ومتى . فمن أنت ؟ .

المرأة : ألا تعرفني ؟ ولا تعرف ابني هذا ؟ .

الحصين : ومن ابنك هذا الذي أراه يعلق رمة في صدره ؟ .

المرأة : إنه ابني غيلان الذي أتيتك به قبل عشر سنوات وكان يفزع من نومه فكتبت له رقية من القرآن الكريم فرفع الله عنه ذلك الفزع وقد ربطتها في عنقه بهذا الحبل الرميم .

الحصين : آه . . . لقد تذكرت الآن الحمد لله الذي شفى ابنك .

المرأة : وشكراً لك أيها الشيخ الجليل .

الحصين : هل لك من حاجة ؟ .

المرأة : إن ابني ينظم الشعر وقد جئت به إليك لتسمع شعره .

الحصين : قل يا ذا الرمة وأسمعنا شعرك .

القوم : لقد أجدت يا أبا الخليل في اختيار الاسم لهذا الفتى فليكن اسمه منذ اليوم ذو الرمة .

الحصين : أنشد يا ذا الرمة .

**ذو الرمة : (ينشد) :**

**خليلي عوجا من صدور الرواحل**
**بجرعاء ضروى فابكيا في المنازل**
**لعل انحدار الدمع يعقب راحة**
**من الوجد أو يشفي نجي البلابل**

الحصين ، والقوم : أحسنت يا ذا الرمة .

المرأة : لقد شهد لك الحصين يا ذا الرمة وشهد لك قومه بنو عدي بإجادة الشعر فأنشد شعرك في محافل العرب .

**ذو الرمة** : حتى أنت يا أمي تسمينني ذا الرمة ؟ .

[illegible] الرمة فسيكون هذا اسمك كشاعر بين العرب .

**ذو الرمة** : ما دمت ترين ذلك فأنا منذ الآن ذو الرمة .

**منظر جديد :**

**(ذو الرمة وأخواه مسعود وهشام) .**

**ذو الرمة** : رحم الله ابن عمنا أوفى بن دلهم .

هشام : رحمه الله فقد كان نعم الفتى وإن لوفاته لوقعاً أليماً في نفوسنا .

**ذو الرمة** : هل قلت شعراً في رثائه ؟ .

هشام : لم أقل ولكن أخانا مسعوداً قد قال .



**ذو الرمة** : ماذا قلت يا مسعود ؟ .

مسعود : لقد قلت :

نعى الركبُ أوفى حين آبت ركابهم
لعمري لقد جاءوا بشرٍّ فأوجعوا
نعوا باسق الأخلاق لا يخلفونه
تكاد الجبال الصم منه تَصدَّع
تعزيتُ عن أوفى بغيلانَ بعده
عزاء وجفنُ العين ملآنُ مترع
ولم ينسني أوفى المصائبَ بعده
ولكن نكءَ القرح بالقرح أوجع

**ذو الرمة** : لقد أحسنت يا أخي ولقد فررت بشعرك مني .

مسعود : كيف ذلك يا أخي ؟ .

**ذو الرمة** : لقد ذكرتني في أبياتك بقولك تعزيت عن أوفى بغيلان بعده .

مسعود : نعم فإني أعتبرك عزاء لنا في ابن عمنا أوفى .

**ذو الرمة** : والله ما قصدت ذلك ولكنك خشيت أن ينسب هذا الشعر إليَّ فذكرتني فيه .

مسعود : أما وقد فطنت إلى ذلك فإنه والله للحق .

**ذو الرمة** : وما حملك على ذلك .

مسعود : يا أخي كلما قلت شعراً واستجاده الناس نسبوه إليك حتى لأظن أن أكثر ما ينسب إليك من شعر هو من شعري .

**ذو الرمة** : أو لا تراني شاعراً مُجيداً .

مسعود : نعم إنك لشاعر مُجيد .

**ذو الرمة** : فهل انتحلت شيئاً من شعرك ؟ .

مسعود : معاذ الله أن أقول ذلك ولكن قد تتوارد خواطرنا على معنى أو قافية فتقول فيها شعراً وأقول فيها شعراً فينسب الناس شعري إليك إذا رأوه جيداً لمعرفتهم بك وبمنزلتك من الشعر وينسونني .

هشام : ذلك لأنك قليل الشعر ولا تنشد شعرك في المحافل .

مسعود : ذلك حق وإني لا أحسد أخي ذا الرمة على ما نال من شهرة ولكني أود أن لا ينسب الناس شعري إليه فشعري قليل وإذا نسب إلى أخي ضعت وضاع شعري معي .

هشام : إن ذا الرمة ينتحل شعرك يا مسعود وينسبه إلى نفسه وقد فعل ذلك .

**ذو الرمة** : أتقول ذلك عني يا هشام ؟ .

هشام : إنه الحق فما الذي يمنعني من قوله .

**ذو الرمة** : أراك تعود إلى مخاصمتي بعد أن اصطلحنا واتفقنا على الود والالتزام بحقوق الإخاء .

هشام : إن من حقوق الإخاء أن لا تظلم أخاك وتدعي شعره وتنسبه إليك .

**ذو الرمة** : هيه يا هشام ولئن لم تنته عن ترديد هذه الأكذوبة لأجفونك ثم لا يعود بيننا من الود شيء .

هشام :

أغيلان أن تَرجعْ قوى الود بيننا
فكل الذي ولى من العيش راجع
فكن مثل أقصى الناس عندي فإنني
بطول التنائي من أخي السوء قانع

**ذو الرمة** : انصرف عني ولا ترني وجهك بعد الآن .

مسعود : لا تعجل يا ذا الرمة واثبت يا هشام ما هذا التلاحي والتخاصم إننا إخوان وعلينا أن نلتزم بحقوق الإخوة .

**ذو الرمة** : أما سمعت ما يقول عني ؟ .

مسعود : وأنت فقد نهرته وزجرته فليصفح كل منكما عن أخيه ودعونا نخض في حديث ممتع بدل الخصام والنزاع .

**(يشد كلاً منهما لمصافحة الآخر فيتصافحان)**

**منظر جديد :**

**( [illegible] حتى [illegible] أمامهما ظبية ) .**

**ذو الرمة :**

أقول لدهناوية عوّج جرت
لنا بين أعلى برقة والصرائم
أيا ظبية الدهناء بين جلاجل
وبين النقا آأنت أم أم سالم

مسعود :

فلو تحسنُ التشبيهَ والنعتَ لم تقل
لشاة النقا : آأنت أمْ أمُّ سالم
جعلت لها قرنين فوق خصاها
وظلفين مستورين تحت القوائم

**ذو الرمة :**

هي الشبه لولا مِذْرَواها وأذنها
سواء ولولا مشقة في القوائم

مسعود : حقاً إنك لأبلغُ الناس وإنك لتضع لسانك حيث تشاء .

**(يستمران في سيرهما ويظهر أمامهما خباء «بيت من الشعر») .**

**ذو الرمة :** أترى هذا الخباء ؟ .

مسعود : نعم إني لأراه وإن العطش قد أخذ مني مأخذه فأفض بنا إلى الخباء لنشرب .

**(يتجهان إلى الخباء فتبرز إليهما امرأة) .**

**ذو الرمة :** السلام عليكم يا أهل الخباء .

المرأة : وعليكم السلام .

**ذو الرمة :** لقد أجهدنا العطش وأمامنا سفر طويل فهل عندك ماء ؟ .

المرأة : نعم على الرحب والسعة ــ يا مي ــ يا مي . .

**(تخرج فتاة جميلة) .**

الفتاة : نعم يا أمي .

المرأة : هاتي ماء واسقي الرجلين فقد استبد بهما الظمأ .

الفتاة : أفعل يا أمي .

الفتاة : تفضل أيها الغريب .

**ذو الرمة :** شكراً لكِ يا فتاة .

**(يشرب ثم يناول أخاه مسعوداً الماء فيشرب) .**

( والفتاة واقفة ويناولها مسعود الإناء فتتناوله منه ثم يناولها ذو الرمة إداوة صغيرة ويقول ) .

**ذو الرمة :** شكراً لك ولأمك أيها الفتاة الجميلة وإننا لنرجو أن تتما معروفكما فتملآ لنا هذه الإداوة ماءً نتزود به لرحلتنا القادمة .

الفتاة : حباً وكرامة أمسك إداوتك وسأحضر القربة لأملأ لك إداوتك منها .

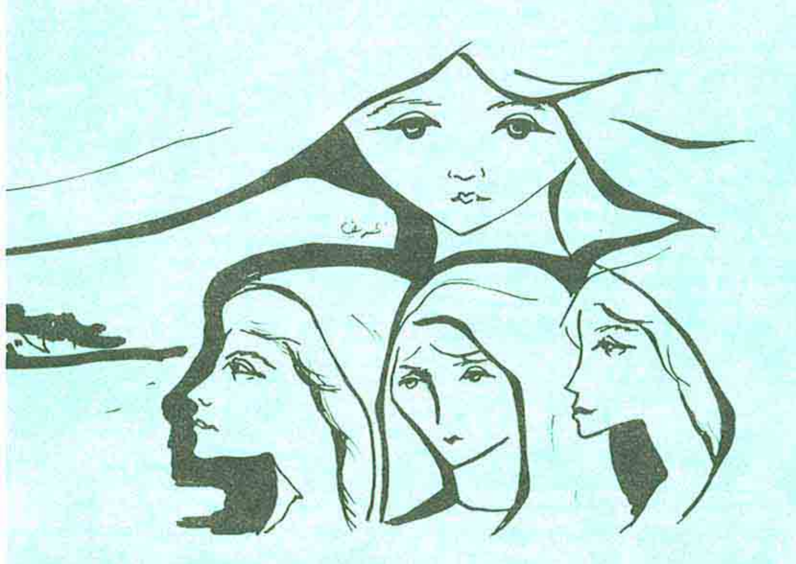
**(تحضر القربة وتصب منها في الإداوة وذو الرمة يمسك بالاداوة ولكنه لا ينظر إلى الماء وإنما يمعن النظر في وجه الفتاة والماء يتناثر من فم القربة ولا يصب منه في الإداوة إلا القليل ) .**

المرأة : إيه يا هذا ما لك ؟ ألا ترى الماء يذهب يميناً وشمالا ؟ .

**ذو الرمة :** لقد شغلني جمال ابنتك عن الماء .

المرأة : ما أسرع ما همت بها وأنت لم ترها إلا منذ لحظات .

**ذو الرمة :** أما والله ليطولَنَّ هيامي بها ( يلتفت إلى الفتاة ويخاطبها ) أترقعين لي ثوبي يا فتاة ؟ .



مـي : إنـي خرقاء لا أحسن أن أعمل .

**ذو الرمة** : فهل تكحلين لي عينيَّ فقد امتلأتا غباراً .

مـي : وحتى هذا لا أحسنه فلا تكلفني بشيء .

**ذو الرمة** : إن كنت لا تحسنين ذلك فأنت خرقاء حقاً .

مـي : أرى السفر قد أجهدك وكلفك .

**ذو الرمة** : والله لما لاقيت من الهيام بـك أشـد علـيَّ مـن تعـب السفر .

مسعود : هيا يا ذا الرمة فلئن جـاذبتك الفتـاة أطـراف الحـديث لا فارقنا منزلها ولا وصلنا إلى هدفنا .

**ذو الرمة** : انتظر قليلاً يا أخـي .

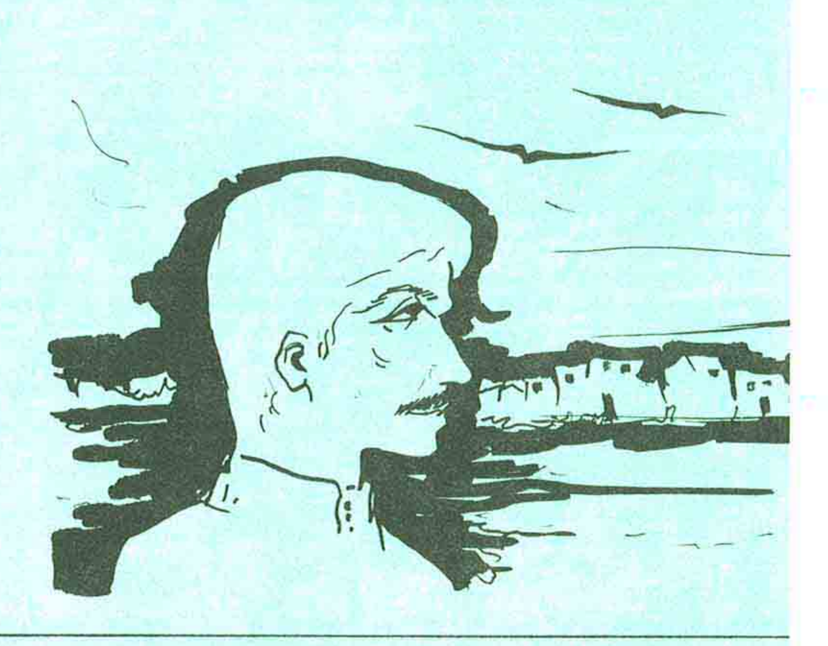
مسعود : هيا .... هيا ....

**(يسيران وذو الرمة يتلفت إلى الخباء) .**

**ذو الرمة** :

قـد سـخرت أخـت بنـي لبيـد
منـي ومـن سـلم ومـن مسـعود
رأت غـلامي سـفر بعيـد
يـدّرعان الليـل ذا السـدود
مثـل ادّراع اليَلْمق الجـديد
هـل تعـرف المنزل بـالوحيد ؟

مسعود : تا الله لقد سخرت منك وحدك أما أنا فلا شأن لي بها .



**ذو الرمة** : إنـي لأظن أن حبها قد علق بقلبي وليس ببارحه أبد الدهر .

**منظر جديد :**

**(ذو الرمة في السوق ينشد النـاس قصيدة لـه وحـوله جماعة يستمعون إليه فيهم ابن شبرمة .**

**يظهر واقفاً ينشد القصيدة بـدون صوت حتى يصل إلى هذا البيت) .**

**ذو الرمة :**

إذا غـير النـأي المحبـين لم يـكد
رسيس الهوى مـن حـب ميـة يـبرح

ابن شبرمة : يا غيلان أراه قد برح .

**ذو الرمة** : مالك يا ابن شبرمة ألم يعجبك قولي ؟ .

ابن شبرمة : لقد كان الأولى أن تـؤكد دوام حبـك بـدلا مـن أن تشكـك فيه فأنت بقولك :

إذا غـير النـأي المحبـين لم يـكد
رسيس الهوى مـن حـب ميـة يـبرح

تجعل في الإمكان أن يبرح الحب لأنك تقول لم يكد .

**ذو الرمة** : فماذا كنت ترى أن أقول ؟ .

ابن شبرمة : كنت أرى أن تقول :

إذا غـير النـاس المحبـين لم أجـد
رسيس الهوى مـن حبـه ميـة يـبرح

**ذو الرمة** : معك بعض الحق يا ابن شبرمة .

ابن شبرمة : بل الحق كله .

**ذو الرمة** : أما إذ أبيت فـإني أقـول إنـه ليس لك الحق في ذلك مطلقاً .

ابن شبرمة : وكيف ذلك يا غيلان .

**ذو الرمة** : ألم تسمع قول الله عز وجل ﴿ **ظلمات بعضها فـوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها** ﴾ فهل يمكن أن يرى أحد شيئاً في ظلمات بعضها فوق بعض ؟ إنه لم يرها ولم يكد يراها .

ابن شبرمة : صدق الله العظيم وأحسنت يا ذا الرمة .

**منظر آخر :**

**(ذو الرمة ومعه نفر من قومه يمرون بـالقرب مـن خبـاء**

مـي ) .

القوم : السلام عليكم .

مـي : وعليكم السلام إلا ذا الرمة .

**ذو الرمة :** ولم يا خرقاء .

مـي : لقد أكثرت بـي التشبيب وأطلقت علـيَّ اسماً غير جميـل ، إذ غيرت اسمي من مـي إلى خرقاء .

**ذو الرمة :** ذلك اسم اخترته لنفسك ووصـفت بـه نفسـك أليس كذلك ؟ .

مـي : لقد قلت لك إنـي خرقاء لـكيلا أحقـق لك مـا طلبـت مـن رقع ثوبك وكحل عينك فقلـت لك إنـي خـرقاء ولا أحسـن صـنع شيء فاتخذت لي هذا الاسم لا تبغي به بديلاً .

**ذو الرمة :** لقد أردت أولا أن أكني به عنك حتى لا أوضح اسمك في شعري ثم إن لهذا الاسم عندي ذكرى حسنة لا تنسى تلك هي ذكرى لقائنا لأول مرة .

مـي : إنـي لأرجو أن يكون هذا آخر لقاء لي بك فـلا تعـرج علينـا بعد الآن .

**ذو الرمة :**

أيا ميَّ قـد أشمت بـي وبـك العـدا
وقـطعت حبـلاً كان يـا ميَّ بـاقيا

فيـا ميَّ لا مـرجوع للـوصل بيننا
ولـكنَّ هجـراً بيننا وتقـاليا

ألم تـر أن الماء يخبـث طعمـه
وإن كان لـون الماء أبيض صـافيا

فـواضيعة الشعر الـذي لـج وانقضى
بميَّ ولم أملك ضـلال فـؤاديا

**(ينصرف عنها) .**

**منظر جديد :**

**(ذو الرمة وعصمة بن مالك يسيران) .**

**ذو الرمة :** يا عصمة بن مالك إن مية من عشيرة منقر وهـم قـوم أذكياء يجيدون اقتفاء الأثر وقد عرفوا آثار إبلي ، فهل عندك من ناقة نزور عليها مية ؟ .

عصمة : نعم يا ذا الرمة إن عندي لناقة اسمهـا الجـؤذر بنت يمـانية وهي ناقة جديدة اشتريتها منذ زمن قصير .

**ذو الرمة :** علـيَّ بها .



**(يذهب عصمة ويحضر ناقته ويركبان عليها : ذو الـرمة في المقدمة وعصمة خلفه ويتجهان إلى خباء خرقاء) .**

فتاة : أنشدنا يا ذا الرمة من شعرك ؟ .

**ذو الرمة :**

نـظرت إلى أظعـان مـيٍّ كأنهـا
ذرى النخـل أو أثـل تميـل ذوائبـه

فـأسبلت العينـان والقلـب كاتم
بمغرورق نمـت عليـه سـواكبـه

بكاء فـتى خـاف الفـراق ولم تُـجِل
جوائلَـها أسراره ومعـاتبه

الفتاة : الآن فلتحدثنا [illegible] .

**ذو الرمة :**

إذا نـازعتك القـول ميـةُ أو بـدا
لك الوجه منها أو نضـا الـدرع سـالبه

فيا شئت مـن خـد أسيل ومنـطق
رخيم ومـن خلـق يعلل جـاذبه

الفتاة : فقد بدا لك الوجه وتنوزع القول فمن لك بأن ينضـو الـدرع سالبُه ؟ .

مـي : قاتلك الله ماذا تأتين به من قول ؟ .

الفتاة : أو أنت مـي التي قيل فيها هذا الشعر ــ هيا بنا يـا فتيـات ولنخل بين الشاعر ومحبوبته .

مـي : انتظرن والله لا سرتن إلا وأنا معكن .

**( ينطلق الفتيات وذو الرمة وصاحبه ينظران إليهن ويتبعانهن النظر ) .**

عصمة : لقد أحسنت في شعرك وفي إنشادك يا ذا الرمة .

**ذو الرمة** : والله لأتبعن ذلك بشيء ليس في حسابك .

عصمة : ماذا ستفعل ؟ أو ستقول ؟ .

**ذو الرمة** : سأقول ما قال الصالحون : سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم .

عصمة : لك درك يا ذا الرمة فإنك لحسن النغمة لا يمل السامع حديثك وإنك لفصيح اللهجة سريع البديهة لطيف القول عفيف النفس .

**ذو الرمة** : شكراً لك حسن ظنك بأخيك .

عصمة : وإني لأراك إذا قمت إلى الصلاة حسن الصلاة كثير الخشوع وإني لأرجو لك من الله خيراً .

**ذو الرمة** : إن العبد إذا قام بين يدي الله عز وجل لحقيق أن يخشع أما سمعت قول الله عز وجل :

**﴿ ألم يأن للذين آمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله وما نزل من الحق ﴾ .**

**منظر جديد :**

**( ذو الرمة يسير في الصحراء ومعه أخوه مسعود وصديقه عصمة بن مالك وعليه آثار المرض وحولهم نياقهم ) .**

**ذو الرمة** : أرى العلة اشتدت بي وأرى أن نبقى قليلاً في هذه البرية لأستريح قليلاً ثم نواصل سيرنا بعد ذلك .

مسعود : لك ما تشاء ولكننا نريد أن نسير قبل أن يدركنا الليل لعلنا نصل إلى القرية التي فيها الطبيب .

**ذو الرمة** : يا أخي هون عليك فإن العلة التي أصابتني تشبه النوطة والغدة التي تصيب البعير في بطنه فلا تلبث أن تقتله .

عصمة : كفاك الله السوء يا ذا الرمة وإننا لنرجو لك من الله الشفاء العاجل .

**ذو الرمة :**

ألاقت كلاب الحي حتى عرفنني
ومدت مسوح العنكبوت على رجلي

مسعود : أراك متشائماً يا ذا الرمة وهذا يزيد من علتك ولا يعجل بشفائك .

**ذو الرمة** : أتذكر يا مسعود يوم كنا جالسين بالثعلبية ومعنا جلَيْس الأسدي .

مسعود : نعم ولقد أنشدتنا يوم ذاك قصيدتك التي تصف فيها الصحراء .

عصمة : نعم ولقد وصفتها والله وأجدت وصفها .

**ذو الرمة** : أتذكران ما قال جلَيْس ؟ .

عصمة : لا أذكر .

مسعود : وأنا أيضاً لا أذكر .

**ذو الرمة** : لقد قال جليس : إنك لتنعت الفلاة نعتاً لا تكون معه منيتك إلا فيها .

عصمة : دع عنك هذه الأقاويل يا ذا الرمة فالله سبحانه وتعالى يقول : **﴿ وما تدري نفس بأي أرض تموت ﴾ .**

**ذو الرمة** : نعم يا عصمة ولكني أسير في هذه الفلاة :

وإني لعاليها وإني لخائف
لما قال يوم الثعلبية جلَيْسُ

مسعود : بل يحفظك الله ويرعاك .

**ذو الرمة :**

ألا أبلغ الركبان عني رسالة
أهينوا المطايا هن أهل هوان
فقد تركتني ناقتي بمضلة
لساني ملتاث من الهذيان

مسعود : قم بنا فلنسر على بركة الله .

**ذو الرمة** : أردنا شيئاً وأراد الله غيره وأن العلة التي كانت بي قد انفجرت فإذا أنا مت فلا تدفناني في الغموض والوهاد .

عصمة : كيف نصنع ونحن في رمال الدهناء ؟ .

**ذو الرمة** : فأين أنتما عن كثبان ضروى ؟ .

مسعود : وكيف تعرف كثبان ضروى ؟ .

**ذو الرمة** : إنهما رملتان مشرفتان على ما حولهما من الرمال .

عصمة : وكيف نحفر لك في رمل هائل .

**ذو الرمة** : فأين أنتما من الشجر والمدر والأعواد .

**( يبقى مضطجعاً ثم يموت فيصليان عليه ويدفنانه في الرمال ) .**

**منظر جديد :**

**( بعد سنوات طويلة ) .**

(ميّ في خبائها وقد كبرت سنها وعلى بعد منها خباء فيه غلام . يمر رجل على الخباء الذي فيه الغلام فيسلم عليه ) .

الرجل : السلام عليكم .

الغلام : وعليك السلام أيها الحاج .

الرجل : هل لك في أن نتناشد الشعر .

الغلام : إني عنك مشغول فإني سأتولى ري غنمي ولكن اقصد إلى ذلك الخباء فلعلك تجد فيه ما تريد .

الرجل : لمن ذلك الخباء ؟

الغلام : إنه لخرقاء .

الرجل : خرقاء – تقصد مي صاحبة ذي الرمة .

الغلام : نعم مي صاحبة ذي الرمة .

**(يتجه الرجل إلى الخباء الآخر وينادي من بعيد ) .**

الرجل : السلام عليكم يا أهل الخباء .

مي : (عجوز قد كبرت ) وعليك السلام يا هذا . . . . ادن .

**(يدنو الرجل من الخباء ) .**

مي : من الرجل ؟ .

الرجل : أنا من بني تميم .

مي : ممن من بني تميم .

الرجل : أولك علم بالقبائل ؟ .

مي : نعم سلني عمن شئت منهم .

الرجل : أتعرفين الحجاج بن عمرو بن زيد التميمي .

مي : نعم وإنه لنعم الرجل .

الرجل : إنه أبي وأنا ابنه محمد .

مي : مرحباً بك يا ابن الحجاج ورحم الله أباك أبا المثنى . . فلقد كنا نرجو أن يكون خلفاً من أبيه عمرو جدك ، ولكن المنية عاجلته شاباً .

الرجل : رحمه الله .

مي : حياك الله وبياك . من أين أقبلت .

الرجل : لقد جئت من الحج .

مي : لو عدت إلى ديارك قبل أن تمر بنا لقال ذو الرمة إن حجك لم يتم .

الرجل : وكيف ذلك ؟ .

مي : أما سمعت قوله :

تمام الحج أن تقف المطايا
على خرقاء واضعة اللثام

الرجل : غفر الله له فقد زاد في الحج ما ليس منه .

مي : إنه شاعر والشاعر يقول والله عفو كريم .

الرجل : أترين ذا الرمة صادقاً في قوله :

فما أنت عن ذكراك مية مقصر
ولا أنت ناسي العهد منها فتذكر

تهيم بها ما تستفيق ودونها
حجاب وأبواب وستر مستر

مي : وما يجعلك تشك في ذلك .

الرجل : إني لا أرى حجاباً ولا ستراً .

مي : يا ابن أخي رأيتني وقد وليت وذهبت محاسني ورحم الله غيلان فقد قال هذا أيام شبابي وأنا أحسن من النار الموقدة في الليلة القرة في عين مقرور .

الرجل : هيهات يا عمة ما أرى إلا أن جمالك قد ذهب وزالت فتنته .

مي : لا تقل ذلك أما سمعت قول الشاعر في :

وخرقاء لا تزداد إلا ملاحة
ولو عمرت تعمير نوح وجلت

الرجل : حقاً فإن شواهد الجمال ما تزال قائمة في وجهك وقدك وما أردت إلا استثارتك .

مي : رحم الله ذا الرمة لقد كان رقيق الشعر عذب المنطق حسن الوصف عفيف الطرف كامل الظرف .

الرجل : لقد أحسنت الوصف يا عمة .

مي : هيهات أن يدركه الوصف رحمه الله ورحم من سمّاه بذي الرمة .

الرجل : ومن سمّاه بذلك .

مي : سيد بني عدي الحصين بن عنيزة بن نعيم العدوي .

الرجل : رحمهم الله جميعاً .















بقلم: د. محمد حسين العساف

## أصله

**هو أبو الفرج[1] قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، الكاتب البغدادي[2]. وأبوه أبو القاسم جعفر بن قدامة بن زياد.**

وقد اختلف المؤرخون في نباهة الأب «أبو القاسم» ومعرفته في الأدب، فقد وصفه **ابن النديم** في كتابه «**الفهرست**»، وصفاً يدل على **خموله وخلوه من العلم والمعرفة** فقال: «وكان أبوه جعفر ممن **لا تفكر فيه، ولا علم عنده**».

ولكن الخطيب البغدادي يخالف رأي ابن النديم بشكل واضح فيثني عليه ثناءً كبيراً وعلى معرفته الغزيرة واطلاعه الواسع في فنون الأدب والعلم، فيقول عنه: «**إنه أحد مشايخ الكتاب وعلمائهم، وينعته بوفرة الأدب، وحسن المعرفة**» ويذكر أن له مؤلفات في صناعة الكتابة وأنه تحدث عن أكابر العلماء الأفاضل الذين ارتشف من معينهم الذي لا ينضب، كما أشار إلى جمهرة الأدباء الذين جالسهم وناظرهم **كأبي العيناء الضرير وحماد بن إسحق الموصلي ومحمد بن يزيد المبرد ومحمد بن عبد الله بن مالك الخزاعي** وغيرهم. ومن رواته **أبو الفرج الأصبهاني** صاحب «**كتاب الأغاني**». وقد توفي أبو القاسم (والد قدامة) يوم الثلاثاء لثمان بقين من جمادى الآخرة — عام ٣٢٩ هـ.

أما جده «قدامة بن زياد» فإن المعلومات التي أمدتنا بها المراجع والتي بين أيدينا قليلة جداً لا تكفي لإعطاء صورة واضحة المعالم عن حياة هذا الرجل. وكل الذي يعرفه المؤرخون عنه ما أورده **الجاحظ** عنه فقال: «وقال قدامة حكيم المشرق في وصف الذهن، شعاع مركوم ونسيم معقود، ونور بصاص، وهو النار الخامدة والكبريت الأحمر»[3]. وكذلك أورد الجاحظ نصاً آخر في كتابه «**فخر السودان**» من مجموعة رسائله عند الحديث عن **قبة قصر غمدان** قال:

وفيها يقول قدامة حكيم المشرق وكان صاحب كيمياء:

فأوقد فيها ناره ولو أنها
أقامت كعُمْر الدهر لم تتصرم

## حياته

لقد كانت حياة قدامة **شديدة الخفاء والغموض**، لأن المعلومات التي قدمها لنا المؤرخون شحيحة جداً وضئيلة لا تتناسب مع المكانة العلمية التي حصل عليها لغزارة علمه وسعة مداركه. **فهي لا تكفي** لتكوين صورة حقيقية واضحة كل الوضوح للكشف عن جميع الجوانب المضيئة لحياة هذا العالم الجليل.

وأقدم من أشار إلى حياة قدامة من المؤرخين والمترجمين ابن النديم صاحب كتاب الفهرست، ولكن الشيء الذي ذكره ابن النديم كان

ضئيلاً جداً لا يكفي لأن يوضح الباحث عنه فكرة جيدة فقال :

« **هو قدامة بن جعفر بن قدامة ، وكان نصرانياً ، وأسلم على يد المكتفي بالله** ، وكان قدامة أحد البلغاء الفصحاء ، والفلاسفة الفضلاء ممن يشار إليهم في **علم المنطق** . وكان أبوه جعفر ممن لا تفكر فيه ولا علم عنده »[٤] .

وممن ذكره أيضاً ، **أبو الفرج ابن الجوزي** في كلمات قليلة جداً فقال عنه : « قدامة بن جعفر ، أبو الفرج الكاتب ، له كتاب حسن في **الخراج وصناعة الكتابة** ، وقد سأل ثعلباً عن أشياء »[٥] .

وكذلك ذكره أبو الفتح **ناصر بن عبد السيد المطرزي** في أثناء شرحه **لمقامات الحريري** بما يأتي :

« قدامة هو أبو الفرج قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد ، الكاتب البغدادي ، المضروب به المثل في البلاغة ، وقيل هو **أول من وضع الحساب** ، وظني أنه أدرك أيام **المقتدر بالله** وابنه **الراضي بالله**[٦] وله تصانيف كثيرة »[٧] .



★ أبو الفدا ★

وكذلك **أبو الفداء** ، قال عنه قولا لا يختلف عما ذكره ابن الجوزي . مما يعطينا فكرة بأنه نقل عنه .

أما **الملك الأفضل** ، فهو الآخر لا يكاد يخرج في ترجمته عن ترجمة ابن النديم ، فيقول :

« قدامة بن جعفر ، العلامة الإخباري ، الكاتب البليغ ، كان فيلسوفاً نصرانياً ، ثم أسلم ، وكان صاحب علوم كثيرة ، وله تصانيف مفيدة ، ومعرفة بليغة بالمنطق أخذ عن **ابن قتيبة والمبرد** ، توفي لبضع وثلثمائة »[٨] .

وقد ترجم له العيني بشيء يسير جداً لا يختلف كثيراً عمن ترجم له ممن سبق فقال :

« له كتاب حسن في الخراج وصناعة الكتابة ، وقد سأل ثعلباً عن أشياء وبه يقتدي علماء هذا الشأن »[٩] .

ونستخلص مما كتبه المؤرخون أن قدامة : كان نصرانياً وأسلم على يد الخليفة المكتفي بالله العباسي ، وكان قدامة أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء ، ممن يشار إليه في علم المنطق ، جالس ابن قتيبة والمبرد وثعلباً . اشتهر بالكتابة والحساب والمنطق والبلاغة ونقد الشعر . وله كتب كثيرة .

وذكر ياقوت الحموي[١٠] : أنه تولى الكتابة **لابن الفرات** ، في ديوان **الزمام** . ويقال : بأنه كتب لبني بويه **لمعز الدولة البويهي** : توفي سنة ٣٢٨ هـ ، وقيل سنة ٣٣٧ هـ ، في أيام الخليفة **المطيع لله العباسي** .

## مصنفاته

**لقد وضع قدامة كتباً كثيرة ذكرها ابن النديم ، وهي**[١١] :

(١) كتاب **الخراج وصنعة الكتابة** (مخطوط) .

(٢) كتاب **نقد الشعر** (مخطوط) .

(٣) كتاب **صابو الغم** (مخطوط) .

(٤) كتاب **صرف الهم** (مخطوط) .

(٥) كتاب **جلاء الحزن** (مخطوط) .

(٦) كتاب **درياق الفكر** (مخطوط) .

(٧) كتاب **السياسة** (مخطوط) .

(٨) كتاب **الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام** (مخطوط) .

(٩) كتاب **حشو حشا الجليس** (مخطوط) .

(١٠) كتاب **صناعة الجدل** .

(١١) كتاب **الرسالة في أبي علي ابن مقلة** وتعرف **بالنجم الثاقب** (مخطوط) .

(١٢) كتاب **نزهة القلوب وزاد المسافر** (مخطوط) .

(١٣) كتاب **زهر الربيع في الأخبار** (مخطوط) .

(١٤) كتاب (**نقد النثر**) المعروف بكتاب (البيان) من نسخة خطية في مكتبة الاسكوريال في **إسبانيا** ، الرقم ٢٤٢ . وقد حققه الأستاذ **طه حسين** وعبد الحميد العبادي . طبع في **القاهرة** سنة ١٩٣٣ م .

(١٥) كتاب **جواهر الألفاظ** منه نسخة في مدرسة النبي **شيت** بالموصل . وصفها الدكتور **داود الحلبي** في مخطوطات الموصل ، ص ٢٠٦ ، الرقم ٤ . وقد طبع في **القاهرة** سنة ١٩٣٢ م ، وطبع طبعة ثانية سنة ١٩٧٩ م .

(١٦) تفسير بعض المقالة الأولى من كتاب (**سمع الكيان**)



★ د . طه حسين ★



★ ارسطو ★



**لأرسطو**، ذكره الحاج خليفة في كتاب **كشف الظنون** .

## كتاب الخراج

وهو من الكتب الجيدة التي ألفها قدامة بن جعفر، ومن الكتب الحسان[١٢] وبه يقتدي علماء هذا الشأن[١٣] ، فمن طالعه عرف غزارة فضله وتبحره في العلم[١٤] ، وأتى فيه بكل ما يحتاج الكتاب إليه . هكذا وصف الأقدمون (كتاب الخراج وصناعة الكتابة) .

وقد رتبه قدامة على ثماني منازل، وقيل تسع منازل . خصص كل منزلة منها لبحث موضوع مستقل عن غيره . وقد أيد ذلك جمهرة من الأقدمين .

يقول **ياقوت** وهو يتحدث عن قدامة : « قال محمد بن إسحاق وله من الكتب كتاب الخراج تسع منازل، وكانت ثمانية فأضاف إليه تاسعاً » . ويقول : « وله كتاب في الخراج رتبه مراتب وأتى فيه بكل ما يحتاج الكاتب إليه »[١٥] .

وقال **المطرزي** عن قدامة : « وله تصانيف كثيرة منها كتاب صنعة الكتابة، ظفرت به وعثرت فيه على **ضوال منشودة** ، وهو كتاب يشتمل على سبع منازل (كذا) وكل منزلة منها تحتوي على أبواب مختلفة ضمنه خصائص الكتّاب والبلغاء، فمن طالعه عرف غزارة فضله وتبحره في العلم »[١٦] .

أما المنزلتان، الأولى، والثانية فليس لدينا أي دليل على ما عالج قدامة فيها .

أما المنزلة الخامسة فيتكلم قدامة عن **دواوين الدولة ، ودواوين البريد ، والسكك والطرق ونواحي المشرق والمغرب ، ودراسة جغرافية الأرض في المنزلة السادسة** . وقد طبع قسم منه مع كتاب **المسالك والممالك ، لابن خرداذبة** . وتكلم عن وجوه الأموال في المنزلة السابعة وشؤون المجتمع الإنساني وأسباب قوته وعوامل ضعفه وتدهوره وانحطاطه . واستعرض نظم الحكم في البلاد وما ينبغي للحكام وما يجب عليهم في المنزلة الثامنة .

وقد ألف هذا الكتاب في القرن الرابع الهجري . وقد رجح **(دي غويه)** أن قدامة ألفه بعد سنة ٣١٦ هـ ، بقليل، وذلك أن قدامة تحدث في ثنايا كتابه عن (**مليح الأرمني**) على أنه معاصر له ، ويشير أيضاً إلى إغارة (**اسفار الديلمي**) على **قزوين** في سنة ٣١٦ هـ ، وإلى الشنائع التي جرت على يد (مرداويج) وأتباعه في السنين التالية كحوادث قريبة الوقوع[١٧] .

وقد أشار **أبو حيان التوحيدي**[١٨] : إلى أن قدامة عرض كتابه هذا في سنة ٣٢٠ هـ ، على علي بن عيسى حيث يقول : **وما رأيت أحداً تناهى في وصف النثر بجميع ما فيه وعليه** ، غير قدامة بن جعفر في المنزلة الثالثة من كتابه . ثم قال أبو حيان ، قال لنا **علي بن عيسى الوزير** عرض عليّ قدامة كتابه سنة ٣٢٠ هـ ، واختبرته فوجدته قد **بالغ وأحسن وتفرد في وصف فنون البلاغة** في المنزلة الثالثة ، بما لم يشاركه فيه أحد من طريق اللفظ والمعنى .

وقد استعان قدامة بن جعفر بكتب عديدة في تأليفه كتاب الخراج ، فقد نقل عن **كتاب فتوح البلدان للبلاذري ، وعن كتاب المسالك والممالك لابن خرداذبة ، وعن كتاب الأموال لأبي عبيد القاسم بن سلام ، وكتاب الخراج ليحيى بن آدم القرشي** .

وكذلك ذكر آراء كثيرة لبعض الفقهاء ، كأبي حنيفة ، ومالك بن أنس وأبي يوسف وزفر وسفيان الثوري وغيرهم .

ذكر **بروكلمان** أن هناك نسخة مخطوطة من كتاب (الخراج) بمكتبة كوبرلي **بالأستانة** ، وقد كتبت هذه النسخة بخط نسخي جميل من القرن التاسع عشر يحتوي على ٢٥٣ ورقة مقاس ٢٥ × ١٧ سم . ويبلغ عدد الأسطر في كل صفحة ١٧ سطراً . وقد تميزت هذه النسخة بخطها الواضح الأنيق ، الخالي من النقاط .

وقد استنسخ (**شارل شيفر**) المجلد الباقي من كتاب قدامة ، وهذه النسخة من المخطوط موجودة **بدار الكتب الوطنية بباريس** تحت رقم ٥٩٠٧ في فهرس مكتبة باريس صفحة ٣٨٧ الذي هو من إعداد **جورج فاجدا** ( G. Vajda ) . أما في المخطوط نفسه فالعنوان هو **(كتاب صنعة الكتابة لأبي فرج ، قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي المتوفي سنة ٣٣٧ هـ)** .

ويوجد من هذا المخطوط (مخطوط باريس) نسخة مصورة في المكتبة المركزية **لجامعة بغداد في ٢٥٤** ورقة .

وقد اختار (دي غويه) نبذاً ومقتطفات منها وطبعها في نهاية كتاب (المسالك والممالك) **لابن خرداذبة** في أبريل (نيسان) عام ١٨٨٩ م ، وهو ما يتعلق بديوان البريد والسكك والطرق والنواحي إلى المشرق والمغرب . وكذلك صورت المنزلة السابعة التي تتعلق بالضرائب منه في **لندن** سنة ١٩٦٥ م ، دون تحقيق أو شرح على نسخة كوبرلي مع مقدمة باللغة الإنكليزية وسمي الكتاب (**الضرائب في الإسلام**) .

ويوجد في مصر من هذا المخطوط ثلاث نسخ مصورة ، النسخة الأولى صورت عن الأصل المحفوظ بمكتبة باريس ، وهذه النسخة مهداة إلى دار الكتب المصرية من الأمير عمر طوسون بتاريخ ٣/٧/١٩٣٠م ، وهي محفوظة برقم (١٩٧١ ــ فقه حنفي) . وقد وقع ناسخ هذا الكتاب في

★ بروكلمان ★



★ أبو حيان التوحيدي ★

خطأ فاحش حيث كتب في صدر المنزلة الخامسة (هذا كتاب الخراج لابن الجوزي).

أما النسخة الثانية من المخطوط فمصورة عن الأصل المحفوظ بمكتبة كوبرلي بالأستانة.

أما النسخة الثالثة: فمصورة عن النسخة الثانية (نسخة كوبرلي) لدار الكتب المصرية، وتوجد هذه النسخة في معهد مخطوطات جامعة الدول العربية تحت رقم (١٠٧٦ ـ تاريخ)، وتحتوي على ٢١٥ ورقة، في كل ورقة (١٧) سطراً كتبت بخط نسخ جميل.

وتوجد نسختان، من هذا المخطوط، مصورتان عن نسخة باريس في مكتبة دار الكتب المصرية أيضاً. وقد أهداها المرحوم **تيمور باشا** وسميت **بالنسخة التيمورية**. الأولى منها تحت رقم (٨٤٥ ـ فقه تيمور)، والثانية تحت رقم (٢٥٠٠ ـ تاريخ تيمور). وقد صور معهد المخطوطات في جامعة الدول العربية عنها نسخة واحدة.

ويبدأ كتاب الخراج في السطر الأول فيقول: «قال أبو الفرج: من كان حافظاً لما قدمنا ذكره من ترتيب المنازل.....».

وينتهي الكتاب بقوله: «**قد تم كتاب الخراج في غرة شهر ربيع الأول في دار العلية الاسلامبولية في يد أقل الخليقة بل لا شيء في الحقيقة عبد الله بن مرزا محمد الخوئي، حسبنا الله ونعم الوكيل**».

## محتويات مخطوط الخراج

وقد احتوى مخطوط الخراج الذي بين أيدينا على **أربع منازل**، وقد قسمت كل منزلة منه إلى عدة أبواب، فكانت المنزلة الخامسة: أحد عشر باباً، اختصت بدواوين الدولة الرسمية وهي:

(١) الباب الأول: في ذكر ديوان الجيش.

(٢) الباب الثاني: في ذكر ديوان النفقات.

(٣) الباب الثالث: في ذكر ديوان بيت المال.

(٤) الباب الرابع: في ذكر ديوان الرسائل.

(٥) الباب الخامس: في ذكر ديوان التوقيع والدار.

(٦) الباب السادس: في ذكر ديوان الخاتم.

(٧) الباب السابع: في ذكر ديوان الفض.

(٨) الباب الثامن: في ذكر النقود، والعيار والأوزان وديوان دار الضرب.

(٩) الباب التاسع: في ذكر ديوان المظالم.

(١٠) الباب العاشر: في كتابة الشرطة والأحداث.

(١١) الباب الحادي عشر: في ذكر ديوان البريد والسكك والطرق إلى نواحي المشرق والمغرب.

أما المنزلة السادسة فقد تحدثت عن الأرض المعمورة ووضع البحار وأسمائها ومساحاتها والجبال، والأنهار والعيون والبطائح وأوضاعها ومقاديرها، وثغور الإسلام والأمم المحيطة به. وقد قسمت هذه المنزلة إلى سبعة أبواب هي:

(١) الباب الأول: في أن أكثر أمر الأرض في الهيئة والقدر والمساحة والوضع والعمارة، فإنما أخذ من الصناعة النجومية وكيف ذلك.

(٢) الباب الثاني: في قسمة المعمورة من الأرض.

(٣) الباب الثالث: في وضع البحار من الأرض المعمورة ومسافتها والجزائر منها.

(٤) الباب الرابع: في الجبال التي في المعمورة منها وعددها، وإقرار المشهور منها.

(٥) الباب الخامس: في الأنهار والعيون والبطائح التي في المعمورة وأعدادها، وأوضاعها ومقاديرها العظام منها.

(٦) الباب السادس: في مملكة الإسلام أو أعمالها، وارتفاعها.

(٧) الباب السابع: في ذكر ثغور الإسلام والأمم والأجبال المطيفة بها.

أما المنزلة السابعة فقد اقتصرت على الضرائب المالية في الإسلام، وفي كيفية جباية هذه الأموال وتوزيعها على المسلمين ضمن أصول الشريعة التي أمر بها الإسلام ووجوه صرفها في الدولة الإسلامية. وقد قسّمت هذه المنزلة إلى تسعة عشر باباً هي:

(١) الباب الأول: في مجموع وجوه الأموال.

(٢) الباب الثاني: في الفيء وهو أرض العنوة.

(٣) الباب الثالث: في أرض الصلح.

(٤) الباب الرابع: في أرض العشر.

(٥) الباب الخامس: في إحياء الأرض واحتجارها.

(٦) الباب السادس: في القطائع والصفايا.

(٧) الباب السابع: في المقاسمة والوضائع.

(٨) الباب الثامن: في جزية رؤوس أهل الذمة.

(٩) الباب التاسع: في صدقات الإبل والبقر والغنم.

(١٠) الباب العاشر: في أخماس الغنائم.

(١١) الباب الحادي عشر: في المعادن والركاز والمال المدفون.

(١٢) الباب الثاني عشر: فيما يخرج من البحر.

(١٣) الباب الثالث عشر: فيما يؤخذ من التجار إذا مروا على العاشر.

(١٤) الباب الرابع عشر: في اللقطة والضالة.

(١٥) الباب الخامس عشر: في مواريث من لا وارث له.

(١٦) الباب السادس عشر: في الشرب.

(١٧) الباب السابع عشر: في الحريم.

(١٨) الباب الثامن عشر: في إخراج مال الصدقة.

(١٩) الباب التاسع عشر: في فتوح النواحي والأمصار.

أما المنزلة الثامنة، فقد جعلها قدامة مقتصرة على (علم الاجتماع) و (علم السياسة)، وتحدث عن علم الاجتماع في المنازل السبع الأولى وخص المنازل الأخرى بعلم السياسة.

وقد تطرق فيها إلى ضرورة تكوين المجتمع البشري وأهميته وأسباب نشوئه، وأوضح فيه أنه لا يمكن للإنسان أن يعيش بدون المجتمع، وأن

الإنسان يولد عضواً في أسرة أو قبيلة منضوياً تحت لواء الجماعة ليوفر على نفسه أسباب العيش والحياة ، لأنه لا يمكن له أن يوفرها إذا ما عاش لوحده ، لتعددها ، ويتعذر على المرء أن يقوم بها جميعاً حيث «لم يكن باستطاعة إنسان واحد أن يكون فلاحاً ، نساجاً ، بناءً ، نجاراً» حتى ولو كان يحسن هذه الصناعات كلها .

ومعنى هذا أن الإنسان مدني بالطبع أو اجتماعي بالطبع ، وهو نفس الرأي الذي ذهب إليه ابن خلدون وعبّر عنه في مقدمته الشهيرة . **ومن هنا نستنتج أن قدامة تحدث في علم الاجتماع بشكل واضح وجلي قبل ابن خلدون بمئات السنين** . ثم ينتهي قدامة بعد أن يبرهن على أن الإنسان اجتماعي أو مدني بالطبع إلى حاجة هذا المجتمع بعد تكوينه إلى حاكم عادل يدير شؤونه وبالتالي ظهور الدولة والقوانين والأنظمة لتحكم هذا المجتمع وتسيره نحو المطلوب .

كما أن قدامة تحدث في هذه المنزلة : عن أسباب حياة الإنسان ، وذكر أهم العوامل التي تساعده على العيش والتناسل . وأوضح العوامل التي تكمن خلف تجمع الإنسان في المدينة والعيش فيها ، وبيّن الأسباب التي جعلت الإنسان يحتاج فيها إلى اللباس والكسوة وغيرها .

أما في الأبواب الستة الأخيرة من هذه المنزلة ، فقد خصها قدامة عن التحدث في (**علم السياسة**) واعتبر هذا العلم واجباً معرفته من قبل الملوك والأئمة ، لأن ذلك يؤثر في أخلاق الملوك والأئمة ، كما يؤثر هو الآخر في أخلاق وسلوك خدام الملك والمقربين منه .

وبيّن الصفات اللازمة التي يجب توفرها عند المقربين على الملك حتى يسهل تعاملهم معه ، وقد حصرها قدامة في عشرين (خلة) منها : العقل ، والعلم ، والود للناس ، والنصيحة ، وكتمان السر ، والعفة ، ومجانبة الحسد ، والصراحة ، والصدق ، البشر في الملاقاة ، الأمانة ، أن لا يكون متكبراً ، أن لا يكون حريصاً لأن الحرص من أمارات ضيق النفس ، أن يكون معه رأفة ، حسن الزي والهندام وغيرها .

أما أبواب هذه المنزلة كما ذكرها قدامة فهي :

(١) الباب الأول : في صدر هذه المنزلة .

(٢) الباب الثاني : في السبب الذي احتاج له الناس إلى التغذي .

(٣) الباب الثالث : في السبب الذي احتاج له الناس إلى اللباس والكسوة .

(٤) الباب الرابع : في السبب الذي احتاج له الناس إلى التناسل من أجله .

(٥) الباب الخامس : في السبب الذي احتاج له الناس إلى المدن والاجتماع فيها .

(٦) الباب السادس : في حاجة الناس إلى الذهب والفضة ، والتعامل بهما وما يجري مجراهما .

(٧) الباب السابع : في السبب الداعي إلى إقامة ملك وإمام للناس يجمعهم .

(٨) الباب الثامن : في أن النظر في علم السياسة واجب على الملوك والأئمة .

(٩) الباب التاسع : في أخلاق الملك وما يجب أن يكون عليه منها في ذات نفسه .

(١٠) الباب العاشر : في الخلال التي ينبغي أن تكون مع خدام الملك والأقرباء منهم .

(١١) الباب الحادي عشر : في أسباب بين الملك والناس ، إذا تحفظ منها زادت محاسنه وانصرفت المعايب عنه وتمكنت له سياسته .

(١٢) الباب الثاني عشر : في استيزار الوزراء ، وما يحتاج إليه الملوك منهم وما يلزم الملوك لهم .

**الهوامش**

(١) يكنيه معظم المؤرخين بهذه الكنية ومنهم ابن الجوزي : المنتظم ، ج ١ ، ص ٢٨٠ . الصفدي : الوافي بالوفيات ، ج ٧ ، ص ١٤ . ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، ج ١٧ ، ص ١٢ . بينما يكنيه آخرون بكنى مختلفة ، فأبو حيان التوحيدي يكنيه : بأبي عمرو في كتاب الإمتاع والمؤانسة : ج ١ ، ص ١٠٨ . ويكنيه ابن تغري بردي (بأبي جعفر) في كتاب النجوم الزاهرة : ج ١ ، ص ١٠٨ .

(٢) الفهرست . ص ١٨٨ . ابن الجوزي : المنتظم ج ٦ ، ص ٢٨٠ .

(٣) الجاحظ : الحيوان : ج ٥ ، ص ٩٥ .

(٤) الفهرست : ص ١٨٨ .

(٥) ابن الجوزي : المنتظم ، ج ٦ ، ص ٢٨ .

(٦) أحمد بن طلحة ، أبو الفضل ، المقتدر بالله ، خليفة عباسي (٢٨٢ ــ ٣٣٠ هـ) ، الأعلام للزركلي ، ج ٢ ، ط ٣ ، ص ١١٤ .

(٧) الإيضاح : الورقة ٤٠ .

(٨) العطايا السنية : الورقة ٢٠٨ .

(٩) بدر الدين العيني : عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان ، القسم ١٦ ، ج ١٦ ، الورقة ٦٨ .

(١٠) ياقوت : معجم الأدباء ، ج ١٧ ، ص ١٢ .

(١١) ابن النديم : الفهرست ، ص ١٨٨ .

(١٢) النجوم الزاهرة : ج ٣ ، ص ٢٩٨ . ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، ج ١٧ ، ص ١٤ .

(١٣) ابن الجوزي : المنتظم ، ج ٦ ، ص ٢٨٠ . ابن كثير البداية والنهاية ج ١١ ، ص ٢٢٠ .

(١٤) المطرزي : شرح مقامات الحريري ، ص ٣٣ .

(١٥) ياقوت : معجم الأدباء ، ج ١٧ ، ص ١٢ ــ ١٣ .

(١٦) المطرزي : الإيضاح في شرح مقامات الحريري ، ص ٣٣ .

(١٧) مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، مجلد ٢٤ ، ج ١ ، ص ٧٧ .

(١٨) الإمتاع والمؤانسة : ج ٤ ، ص ١٤٥ ــ ١٤٦ .

# مناقشات

# وتعليقات

## وقفة مع مجلة «الفيصل»

**ما إن تصدر مجلة جديدة حتى ينبري القائمون عليها للإعلان عن خطتها ونهجها، وتطلعاتها. ثم تمر الشهور والسنون ويثبت الزمن مدى انسجام هذا الإعلان مع واقع المجلة وممارستها العملية. وكثيراً ما تكون الأعداد الأولى للمجلة الصادرة حديثاً دسمة وشيقة، ولكن هذا لا يدل على شيء، لأن هذه الأعداد - بفتح الهمزة - يجري الإعداد - بكسر الهمزة - لها عادة بعناية كبيرة والعبرة ليست في كونها جيدة بل في استمرار الجودة في الأعداد التالية!**

فبعض المجلات تصدر في البداية بمستوى رفيع، ثم لا تلبث أن تسف وتهزل، وبعضها الآخر تحافظ على مستواها ورونقها، **ومجلة «الفيصل» واحدة من المجلات التي حافظت على جودتها، وتطورت نحو الأفضل حتى أنك تجد الأعداد الأخيرة منها لا تقل قيمة عن الأعداد الأولى، بل تفوقها.** وعندما صدر **العدد الأول من المجلة في مطلع شهر رجب عام ١٣٩٧هـ**، الموافق لشهر حزيران (يونيو) ١٩٧٧م، **خص رئيس تحريرها الأستاذ علوي طه الصافي** في مقالته «**هذه المجلة وصحافة العصر**»، خطتها التي تقوم على التطلعات العربية والإسلامية وتبني الصدق واحترام الحقيقة العلمية والابتعاد عن الإثارة الصحفية المصطنعة والاهتمام بالتراث والمعاصرة. وقد ثبت بعد مرور أربع سنوات أن هذه الخطة قد طبقت بحذافيرها، وأن واقع المجلة ينسجم مع ما أعلنه رئيس تحريرها.

### عشرة اتجاهات رئيسية

**إذا طفنا بأرجاء مجلة «الفيصل» خلال السنوات السابقة وقلبنا صفحاتها وتملينا من مضمونات موادها، نلاحظ أن نهج المجلة يقوم على عشرة اتجاهات رئيسية:**

**١ - التوجه العربي والإسلامي الواسع.**
**٢ - تنوع الكتّاب.**
**٣ - الجمع بين جودة المضمون وجودة الشكل.**
**٤ - الاهتمام بالفكر الإسلامي.**
**٥ - الاهتمام بالدراسات اللغوية.**
**٦ - الاهتمام بالنواحي التراثية.**
**٧ - الاهتمام بالمعاصرة والعلم الحديث.**
**٨ - الاهتمام بالاستطلاعات الميدانية عن المدن والمناطق.**
**٩ - الاهتمام بعرض وتحليل الكتب الأجنبية والعربية.**
**١٠ - الاهتمام بعقد الندوات واللقاءات الميدانية.**

**ولنحاول الآن البرهنة على هذه الاتجاهات:**

### ●● أولاً: التوجه العربي والإسلامي الواسع

**إن مجلة «الفيصل» لم تصدر لتكون مجلة سعودية محلية، بل إنها موجهة إلى القارئ العربي والمسلم في كل مكان، فهي توزع في المنطقة العربية والإسلامية وفي قسم من الولايات المتحدة وغربي أوروبا.** وإذا اطلعنا على أسماء كتّاب المجلة البارزين التي ظهرت في زاوية (من كتّاب هذا العدد)، وهذه الزاوية التي تنفرد «**الفيصل**» بالحفاظ على انتظامها، تمد الجسور بين القارئ والكاتب، فتساعد الأول على تعرف الوضع الثقافي والاجتماعي للثاني، نجد أن هذه الأسماء تنتمي إلى جنسيات عربية مختلفة.

ولنأخذ كأمثلة عليها الأسماء التالية: **الأمير عبد الله الفيصل. عبد القدوس الأنصاري. الدكتور عباس طاشكندي. الدكتورة طلعت الرفاعي. الدكتور عبد الله الطيب. جلال العشري. الدكتور بدوي طبانة. محمد حسين زيدان. الدكتور عباس جراري. الدكتور علي القاسمي. روكس العزيزي. الدكتور عمر الدقاق. الدكتور عمر فروخ. وليد إخلاصي. الدكتور عبد اللطيف أبو السعود. الدكتور إحسان الهندي. الدكتور فواز طوقان**... إلخ

فإذا دققنا في جنسيات هؤلاء الكتّاب يتبيّن لنا أنهم ذوو جنسيات سعودية ومصرية وسورية وأردنية وعراقية ولبنانية وفلسطينية وسودانية ومغربية. **وهكذا فإن مجلة «الفيصل» تجمع على صفحاتها كتّاب مشرق الوطن العربي ومغربه. وهي فضلاً عن ذلك قد تكلف بعض الكتّاب الأعلام الأجانب بموضوعات معينة، ثم تكلف كتّاباً عرب بترجمتها.**

### ●● ثانياً: تنوع الكتّاب

**إن مجلة «الفيصل» لا تقتصر على النشر لشلة محدودة من الكتّاب تكرر أسماءهم باستمرار، بل إنها تعمد دائماً إلى التجديد والتنويع في الأسماء.** وفي زاوية «**ردود قصيرة**» عبّرت المجلة عن اتجاهها هذا في ردها على السيد نصير علي سعيد في العدد (٣٢) مبينة أن المجلة في مجال النشر لا تؤمن بالشهرة بل بالجودة.

وهذا النهج يتيح للقراء الاطلاع على إنتاج أكبر عدد من الكتّاب العرب الأصيلين المعروفين منهم وغير المعروفين. **ومما يساعد مجلة «الفيصل» على كسب قاعدة عريقة من الكتّاب العرب أنها تلتزم التزاماً صارماً بالأمانة الصحفية، فترد على كتّابها، وتعلمهم بوصول أعمالهم التي يرسلونها إليها، ثم تعلمهم بصلاحيتها، أو عدم صلاحيتها للنشر في المجلة.**

# مناقشات وتعليقات

### ●● ثالثاً : الاهتمام بالشكل والمضمون في آن واحد

فبعض المجلات تلجأ ، للأسف ، إلى إثارة القراء بالعناوين البراقة والصور الأخاذة والإخراج الجميل ، ولكن القارئ ما إن يأخذ في الولوج إلى أعماق المجلة حتى يلمس ضحالة المضمون وخلوه من المادة الدسمة وافتقاره إلى الأفكار القيمة ، وكأن الشكل الجذاب للمجلة وسيلة لستر ضعف مضمونها . **أما مجلة « الفيصل » فقد نجحت فعلاً في الابتعاد عن الابتذال والإثارة المزيفة ، واستطاعت الجمع بين جمال الشكل وجودة المضمون** . فمن الناحية **الأولى** : تجد الإخراج الجيد ، والغلاف اللماع ، والصور الأخاذة ، والصفحات والمناظر الملونة ، والعناوين الأنيقة ، وجميع عناصر التشويق الصحفي ، ومن الناحية **الثانية** هناك الموضوعات المتخصصة والتحليلات العميقة والمقالات المنوعة القيمة .

### ●● رابعاً : الاهتمام بالفكر الإسلامي

إن كل من يطلع على مجلة « **الفيصل** » يشعر بعمق **إلتزامها الإسلامي** وهذا ليس بغريب لأن المجلة تصدر في **المملكة العربية السعودية** ، وهي المملكة التي انبثق فيها نور الإسلام . ولا حاجة للبرهنة على الاتجاه الإسلامي لمجلة « **الفيصل** » الذي يسير جنباً إلى جنب مع اتجاهها العربي ، فكل عدد من أعدادها يعكس هذا الاتجاه ويعبق بشذى الروح العربية والإسلامية الأصيلة . وعلى كل لا بأس من إيراد بعض الأمثلة : في **العدد ( ٢٤ )** نشرت المجلة موضوع الشريعة الإسلامية **للدكتور محمد فاروق النبهان** . وفي **العدد ( ٣٠ )** نُشِر موضوع **( الحج والهجرة السكانية ) للدكتور سيد خالد المطري** ، وموضوع **( تجديد في المسلمين : لا تجديد في الإسلام ) للدكتور عمر فروخ** ، وموضوع **( المساجد وفن العمارة الإسلامية ) لشريف اليوسف** ، وفي **العدد ( ٢١ )** تم نشر موضوع **( تحديات أمام الشباب المسلم المعاصر ) للدكتور محمود أحمد إبراهيم** . وهناك غير ذلك عشرات الموضوعات الإسلامية المنشورة الأخرى .

ومن جهة ثانية فإن العروض التي تنشرها المجلة في زاوية من **( كتب التراث )** تثبت اتجاهها الإسلامي .

### ●● خامساً : الاهتمام بالدراسات والأبحاث اللغوية

اللغة هي الوسيلة الأساسية لاكتساب المعرفة وتحقيق التواصل الفكري والثقافي . **ولم تغفل مجلة « الفيصل » عن ذلك ، فأولت العلوم اللغوية وبخاصة ما يتعلق باللغة العربية .. لغة القرآن الكريم ، كل اهتمامها** . ففي مقال **( حين كان المجد يتنفس من عقولنا )** المنشور في **العدد الثاني** من المجلة ، تحدث **الأستاذ علوي طه الصافي** عن عالمية اللغة وعن الترجمة وغير ذلك من شؤون اللغة وشجونها .

وفي **العدد ( ٢٧ )** نشرت المجلة ندوة **( لغة الأدب العربي بين الفصحى والعامية )** التي أعدها **الدكتور يوسف نوفل** واشترك فيها كل من **الدكتور محمد الهرفي** ( سعودي ) **والدكتور أحمد كمال زكي** ( مصري ) **والدكتور عبد السلام الهراس** ( مغربي ) كما نُشِر تحليل **( آفاق جديدة في العلوم اللغوية )** .

ونشرت **الدكتورة أوديت بيتي في العدد ( ٢١ )** من المجلة مقال **( اللغة عند علماء العرب الأقدمين وعلماء الغرب المعاصرين )** ، وهناك أيضاً مقال **( نحن ولغتنا ) للدكتور محمود إسماعيل صيني** المنشور في **العدد ( ٢٣ )** ، **وندوة المجامع العربية** المنشورة في **( العدد العاشر )** ، وكذلك **ندوة ارتباط العربية بالثقافة الإسلامية** التي أعدها **محمد المبارك** ونشرت في **العدد ( ٣٣ )** ، ومقال **المجمع اللغوي بعد ستين عاماً** للأستاذ **عبد الغني العطري** المنشور في **العدد ( ٢٠ )** ، ومقال **( العربية تناشد العرب )** لرئيس تحرير المجلة والمنشور في **العدد ( ٣١ )** . وهذه كلها أمثلة بسيطة تشهد بمدى رعاية مجلة « **الفيصل** » للموضوعات اللغوية .

### ●● سادساً : الاهتمام بالتراث

وهذا واضح من خلال تخصيص المجلة زاوية خاصة لكتب التراث ، ومن بين الكتب التي تم عرضها في هذه الزاوية :

كتاب **( الجمان في تشبيهات القرآن )** عرض وتلخيص **الدكتور منير سلطان** وهو منشور في **العدد ( ٣١ )** ، وكتاب **( الشفاء )** عرض وتلخيص **علي بركات** المنشور في **العدد ( ٢٧ )** ، وكتاب **( مشكل إعراب القرآن )** عرض وتلخيص **الأستاذ حسان الكاتب** ، المنشور في **العدد ( ٣٢ )** ، وهناك موضوعات كثيرة لا تحصى تدور حول شؤون التراث ، منها على سبيل المثال اللقاء الذي عقد مع **محمود شاكر** حول تحقيق التراث ونشره في **العدد ( ٢٨ )** ، ومقال **( التراث الجغرافي لعلماء المسلمين ) لمحمد المبارك** وهو منشور في **العدد ( ٢٦ )** ، وغير ذلك من موضوعات التراث .

### ●● سابعاً : الاهتمام بالمعاصرة والعلم الحديث

إن اهتمام مجلة « **الفيصل** » بالتراث لا يقل عن اهتمامها بمنجزات العصر والتطورات العلمية والطبية التي تشق مجراها في الزمن الحديث ، من ذلك مثلاً ، اللقاء الذي عقد مع **الدكتور قيصر فرح** حول **( الكومبيوتر والتعليم )** والمنشور في **العدد ( ٢٣ )** ، وهو من إعداد **محمد سليمان القويفلي** ويشرح أحدث استعمالات الآلات الإلكترونية في المجال التربوي ، ومقال **( روح العصر في الفكر الحديث ) للدكتور زكي نجيب محمود**

# مناقشات

# وتعليقات

المنشور في **العدد (١٤)**، ومقال **(الغواصات)** الذي نشر ضمن زاوية **(الإنسان والعلم)** في **العدد (٢٣)**، ومقال **(زراعة الأسنان)** **للدكتور مصون عابدين** المنشور في **العدد (٣٦)**.

### ●● ثامناً: الاهتمام بالاستطلاعات الميدانية

تفرد مجلة «**الفيصل**» في كل عدد من أعدادها زاوية خاصة بعنوان **(مدينة وتاريخ)** نطلع فيها القارئ على معالم وآثار وتاريخ إحدى المناطق الهامة العربية أو الأجنبية من خلال العرض ونشر الصور الملونة التاريخية. ومن الأمثلة على ذلك استطلاع **(بعلبك مدينة الشمس)** **للدكتور فوزي الأحدب** المنشور في **العدد (٢٣)**. واستطلاع **(الفسطاط.. المدينة والعاصمة والأثر)** **للدكتور حسين فوزي النجار** المنشور في **العدد (٣٠)**، واستطلاع **(فرسان... جزائر اللؤلؤ)** **لإبراهيم عبد الله مفتاح** المنشور في **العدد (٢٠)**، واستطلاع **(المنامة... جزيرة الغوص والغناء)** **لخليل إبراهيم الفزيع** المنشور في **العدد (٣٤)**، واستطلاع **(القدس.. مدينة السلام)** **المنشور في العدد (٢١)**، واستطلاع **(الدار البيضاء.. جوهرة الأطلسي)** **للدكتور إحسان الهندي** المنشور في **العدد (٢٤)**، واستطلاع **(حماة.. مدينة النواعير)** **لوليد قنباز** المنشور في **العدد (٢٦)**، والاستطلاع الخاص بمدينة **دمشق الفيحاء لفاضل السباعي** والمنشور في **العدد (٣٧)**، وفي كل عدد تذكر المجلة اسم المدينة التي سترصد معالمها في العدد المقبل.

وهذه الريبورتاجات قيمة تاريخية وجغرافية وقومية هامة تضاف إلى المتعة الكبيرة التي تزودنا بها، فهي تتيح للقراء العرب أن يطلعوا على أجزاء وطنهم الكبير المترامي الأطراف وعلى بقاع العالم المختلفة.

### ●● تاسعاً: الاهتمام بزوايا عرض الكتب وتحليلها

الكتاب هو الوسيلة الأساسية لنقل العلم والثقافة. **وقد أولت مجلة «الفيصل» الكتاب العربي والأجنبي كل اهتمام فخصصت له أربع زوايا:**

أ ـ **(رحلة في كتاب)** وفيها يتم تقديم وتحليل أحد الكتب الأجنبية الهامة.

ب ـ **(من كتب التراث)** وينشر فيها عرض وتلخيص لأحد كتب التراث.

جـ ـ **(مطالعات في الكتب)** وتتضمن عرضاً لكتاب عربي.

د ـ **(كتب وردت إلى المجلة)** وهي تعرف القارئ بمجموعة من الكتب الحديثة التي ترد نسخ منها إلى المجلة.

### ●● عاشراً: الاهتمام باللقاءات والندوات

**إن مجلة «الفيصل» لا تنتظر حتى يبعث لها الكتّاب بإنتاجهم بل تبادر بتكليف مندوبيها بالاتصال برجال القلم حتى تستفتيهم وتستخلص عصارات تجاربهم، وذلك من خلال زاويتين: (لقاء مع) و (ندوة الشهر).**

ومن اللقاءات التي أجرتها المجلة في أول عدد من أعدادها **(لقاء مع الدكتور إبراهيم مدكور)** رئيس المجمع اللغوي في القاهرة أجراه حازم هاشم، ولقاء مع الأديب **(يوسف الشاروني)** **أجراه راضي حكيم ونشر في العدد (٣٢)**، ولقاء مع **الشيخ (حمد الجاسر)** مؤسس مجلة اليمامة الذي نشر في **العدد (٢١)**، ولقاء مع الشاعر السعودي **(محمد حسن فقي)** نشر في **العدد (٢٣)**، ولقاء مع **(يحيى حقي)** رائد المدرسة الحديثة في القصة القصيرة المصرية أجراه محمد متولي نشر في **العدد (٢٦)**، ولقاء مع **الأديب (عبد الله زكريا الأنصاري)** أجراه عبد الله الشيتي ونشر في **العدد (٣٥)**.

ومن الندوات التي عقدتها المجلة ندوة **(دور علماء المسلمين في نشأة علم النفس)** أعدها محمد المبارك واشترك فيها **الدكتور عبد الله العجلان** (من السعودية)، **والدكتور عبد الله الطيب** (من السودان)، **والدكتور فاروق صادق** (من مصر)، **والدكتور عابد الهاشمي** (من العراق)، ونشرت في **العدد (٢٠)**، وندوة **(التراث العربي)** التي اشترك فيها **الدكتور عبد المنعم خفاجي** (من مصر)، **والدكتور محمد عبد القادر أحمد** (من ليبيا)، **والدكتور محمد العزب** (من اليمن) ونشرت في **العدد (٣٦)**.

**ونستطيع أن نلحق بالاتجاهات العشرة السابقة اتجاهاً أخيراً يتمثل بالاهتمام بنشر القصص الموضوعية والمترجمة**، فالقصة تجمع بين المتعة والفائدة، والقارئ العربي يقبل إقبالا خاصاً على قراءة القصص بشتى أنواعها، ومن هذا المنطلق عمدت مجلة «**الفيصل**» إلى الإكثار من نشر **القصص المحلية السعودية والعربية والعالمية**. في **العدد السابع** من المجلة نشرت ثلاث قصص دفعة واحدة وهي: **(اللقاء السعيد)** **لمحمد المجذوب**، و **(الطعام المالح)** **لمصطفى الخشن**، و **(قش في مهب الريح)** **لهدى جاد**، وفي **العدد (٨)**، نشرت قصة **(رحيل)** **لمجيد طوبيا**، وفي **العدد (٣٣)**، نشرت قصة **(الحب حكاية قديمة)** **ليوسف القعيد**.

ومن القصص المترجمة قصة **(النافذة)** التي ترجمها **الدكتور نعيم عطية** ونشرت في **العدد (٣٠)**، وقصة **(درس في التصميم)** **للدكتور شكري عياد** ونشرت في **العدد (٣٤)**، وقصة **(ثلاث رؤى معكوسة)** وترجمتها **الدكتورة نادية كامل** ونشرت في **العدد (٤)**.

# مناقشات و تعليقات

## أبواب المجلة

بالإضافة إلى الزوايا التي أتينا على ذكرها ضمن تقييمنا لاتجاهات المجلة وهي (**من كتّاب هذا العدد**)، (**رحلة في كتاب**)، (**ندوة الشهر**)، (**لقاء مع**)، (**مطالعات في الكتب**)، (**كتب وردت إلى المجلة**)، (**من كتب التراث**).

وهناك أيضاً باب (**الحركة الثقافية في شهر**) وهو عبارة عن ملف يرصد الندوات والمؤتمرات والمعارض والمناسبات والأحداث الثقافية والأدبية والفنية، وإصدارات الكتب الجديدة في الوطن العربي والعالم أجمع. وزاوية (**مناقشات وتعليقات**) وفيه تتم مناقشة مشكلة ما أو التعليق على أحد المقالات، وكذلك باب (**دائرة المعارف**) وهي السلسلة الموسوعية التي تغطي كافة أشكال المعرفة، وهناك مسابقة الفيصل) التي تدفع المجلة بموجبها مكافآت ثمينة إلى القراء الذين ينجحون فيها. وهذه الزاوية فضلاً عن فائدتها في شحذ الذهن وتفتيق القريحة تساعد على شد القراء إلى المجلة وزيادة تعلقهم بها.

وهكذا كانت لنا وقفة مع مجلة سعودية ـ عربية ـ إسلامية راقية، ترفع لواء صدق الكلمة ونبل التوجه، وتتسم بالتنوع في مادتها وكتابها، وبالجودة في مضمونها ومستواها، وبالجمال في شكلها، وبالانتشار الواسع في بقاع عربية وإسلامية وعالمية، وبالتفرد في كثير من الأبواب.. والزوايا، وأخيراً... بأمانة التعامل مع القراء والكتّاب معاً.

**ياسر الفهد**
**دمشق**

● المجلة: باستحياء ننشر موضوع الأخ ياسر الفهد لأنه يتضمن تقويماً [illegible]
في نشره لئلا يفسر بأنه نشر لأنه يحمل ثناء على المجلة، وبالتالي على القائمين عليها. وقد فات الكاتب ذكر زاوية (في دائرة الضوء) وهي أيضاً من الزوايا التي تهتم بتحليل الكتاب عربياً كان أم غير عربي باقتضاب، وزاوية (اليوم والغد)، التي تحمل آخر أخبار الاختراعات الحديثة، وباب (موضوع خاص) وهو من الأبواب التي يغلب عليها الطابع العلمي تقدم من خلالها المواضيع المصورة بالألوان. كما اعتادت المجلة أن تنشر دراسات مطولة عن شخصيات عربية، وأجنبية، كما أنها اهتمت بالفنون وأبرزها الفن التشكيلي، وفي المجلة زاوية بعنوان (لوحة وفنان).. نورد هذه الملاحظات شاكرين للأخ ياسر اهتمامه بالمجلة، ونأمل أن نكون عند حسن ظن أصدقاء المجلة كتّاباً وقراء.. والله الموفق.

## الموناليزا... وبانوراما على المسيسبي

نشرتم بالعدد ٤٠ من **مجلة الفيصل** الغراء عدد آب (أغسطس) ١٩٨٠م، مقالا بعنوان «**الموناليزا**» وقد لفت نظري وأنا أطالع بشغف الاستطلاع القيم بعض الملاحظات:

لوحة **الموناليزا أو الجيوكاندا** ما زالت تستأثر بالأنباء، فهذه اللوحة الرائعة التي رسمها الفنان العالمي **ليوناردو دافنشي** (١٤٥٢ ـ ١٥١٩م) عام ١٥٠٣م، **للسيدة ليزا جير رديني**، عندما زار قاضي قضاة **مدينة فلورنسا** بإيطاليا، ويدعى **فرانسيسكو بارتولومبو ديل جوكندة**، الفنان ليوناردو حوالي سنة ١٥٠٠م، وطلب منه أن يرسم صورة لزوجته، محاولا أن يؤاسيها ويعزيها بوفاة ابنتها الصغيرة. وتردد الفنان في بداية الأمر، لكنه سرعان ما عدل عن رأيه، وفي اللحظة التي رأى فيها زوجة القاضي. وعندما أنهى الفنان ليوناردو لوحته رفض زوجها شراءها لأنها لم تعجبه، فاشتراها **ملك فرنسا فرنسيس الأول**.. هذه اللوحة **تم التأمين عليها بمبلغ ١٠٠ مليون دولار** خلال عملية نقلها وعرضها في معرضي **واشنطن ونيويورك** عام ١٩٦٢م، وكان قد تم نقلها من مقرها الدائم في **باريس**.

ولقد حاول الكثيرون استجلاء السر الكامن في **ابتسامة الموناليزا**، ويسمح **متحف اللوفر** للفنانين برسم هذا الكنز الثمين لأنه مطمئن وواثق من أن تقليد هذا الرسم تقليداً كاملاً في حكم المستحيل.

لقد رسمت العشرات من هذه الصور، ولكن لم تستطع أية لوحة منها أن تنجح في الكشف عن سر جاذبية تحفة دافينشي الرائعة.

لقد كان مجال الموناليزا في ابتسامتها: فقد كانت تتحلى بابتسامة آسرة.

**ويذكر أن أكبر لوحة مرسومة في العالم هي لوحة «بانوراما على المسيسبي» رسمها جون بانفرد عام ١٨٤٦م**، على قطعة طولها ٥٠٠٠ قدم، وعرض ١٢ قدماً.. وهذه اللوحة كانت تمثل ١٢٠٠ ميل من مشاهد المسيسبي [illegible]**قت** في عام ١٨٩١م.

مع جزيل شكري وتقديري

**هشام مصطفى محمد الفار**
**الزرقاء ـ الأردن**









أسبستوس Asbestos :

معدن رديء التوصيل للحرارة ، وشديد المقاومة للكهرباء ، **لا يحترق ولا ينصهر** ، كما أنه عديم القابلية لأي تفاعل كيميائي ، وهو يتكون من سيلكات الماغنسيوم ، ويسمى أيضاً **الحرير الصخري** نظراً لنعومة ملمسه ، وطول تيلته ، ويتم فصل ألياف الحرير الصخري من الصخور الحاوية له بعمليتي التكسير والتفتيت ، ثم يتم تركيزها بعد ذلك عن طريق إمرار تيار قوي من الهواء الصناعي الذي يدفع الألياف بعيداً عن المواد غير المرغوب فيها . **وترجع أهمية الأسبستوس إلى استخداماته الواسعة في صناعة المواد التي لا تتأثر بالحريق** ، ولذلك يتم نسجه لصناعة الملابس الواقية من النيران ، كما يمكن طحنه ، وعمل بعض الأنواع الخاصة من الأسمنت منه ، والتي تستخدم في تبطين الأفران وفي تغليف الأنابيب ، كذلك يدخل الأسبستوس في عمل تيل الفرامل وأسطوانات الدبرياج ، كما يدخل في حصائر التسقيف وصناعة البويات وصناعة البلاط .



بوكسيت Bauxite :

معدن ترابي يشبه الطين ، **يعتبر المادة الأساسية لصناعة الألومنيوم** ، وصخور البوكسيت تتكون من أكاسيد الألومنيوم المائية التي تحتوي على شوائب من أكاسيد الحديد أو السيلكون أو التيتانيوم ، وهو أحد الرواسب الصلصالية التي نتجت من تأثير عوامل التعرية لبعض أنواع الصلصال ، وتلزم أربعة أطنان من البوكسيت لإنتاج طن واحد من فلز الألومنيوم تقريباً ، وتعتبر **جيانا الهولندية والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا والاتحاد السوفييتي ورومانيا وجزر الهند الشرقية** وغيرها من أشهر الدول المنتجة للبوكسيت .



تلك Talk :

معدن طري له ملمس الشحم أو الصابون ، لذلك يعد من أنعم المعادن ملمساً ، يوجد بصفة مميزة في الصخور المتحولة ، ويكون على هيئة قشور طرية ، ويتركب كيميائياً من سيلكات الماغنسيوم ، وهو معدن رديء التوصيل للكهرباء وللحرارة ، ولا يتأثر بالأحماض ، ويمتاز بخاصية فريدة ، وهي أنه كلما سخن ، زادت صلابته ، وهو يدخل في صناعات عديدة كصناعة الخزف والعوازل الكهربائية ، والورق العادي وورق النشاف ، ومواد الطلاء والمطاط والبلاستيك وبعض أنواع الورنيشات ، وفي صناعة الأقمشة والصابون ، كما أن له أهمية كبرى في صناعة مساحيق التجميل ومواد الزينة التي تستخدمها السيدات ، ويطلق على الكتل المتماسكة من معدن التلك اسم : **حجر الصابون** ، الذي يمكن استخدامه في عمل لوحات التوزيع الكهربية وطباشير الخياطين وغير ذلك .



الثقل النوعي Specific Weight :

صفة هامة تساعد على تشخيص المعدن والتعرف عليه ، ويعتمد الثقل النوعي لأي معدن على الوزن الذري لذراته ، أو أيوناته المكونة له ، وعلى قرب رصها بجوار بعضها البعض ، ولما كان الوزن الذري لعنصر الرصاص كبيراً كانت المعادن المحتوية على الرصاص ذات ثقل نوعي كبير ، وبالرغم من أن الجرافيت والماس صورتان من صور الكربون إلا أن الثقل النوعي للماس أكبر بكثير من الثقل النوعي للجرافيت ، ويرجع ذلك إلى أن الذرات تكون مرصوصة في الماس رصاً محكماً .



الجرافيت Graphite :

معدن ذو ملمس دهني يطلق عليه أيضاً اسم « **الرصاص**

**الأسود »**، ويتكون كيميائياً من عنصر الكربون، ويعتبر الجرافيت من ألين المعادن، ويستخدم في صناعة أقلام الرصاص والبواتق الحرارية وفي عمل بعض أنواع الطلاءات، كما يستخدم في تغطية أسطح قوالب أفران الصهر، ويدخل في صناعة مواد التشحيم.



### الحجر الجيري Limestone :

صخور رسوبية تكونت نتيجة لتراكم وتصلب هياكل الحيوانات اللافقارية البرية أو البحرية، أو بعملية الترسيب الكيميائي، وتكون الأحجار الجيرية حوالي ٥٪ من الصخور الرسوبية، وهي تتكون أساساً من كربونات الكالسيوم مع كميات قليلة من الماغنسيوم وشوائب أخرى، وترجع أهمية الحجر الجيري إلى أنه أحد المواد الأساسية في صناعة الأسمنت، كما يستخدم في صناعة الجير وأحجار البناء والطباشير، بالإضافة إلى استخدامه كمادة صاهرة في صناعة الحديد والصلب.



### خام Ore :

تطلق لفظة خام على كل تجمع أو تركيز طبيعي للمعادن الموجودة في القشرة الأرضية، التي يمكن استخلاص فلز أو أكثر منها بصورة مربحة اقتصادياً، مثال ذلك: **الهيماتيت** أحد خامات الحديد، **والبوكسيت** الذي يعتبر الخام الأساسي لتصنيع فلز الألومنيوم.



### دولومايت Dolomite :

معدن شائع يشبه الحجر الجيري، يتكون كيميائياً من كربونات الكالسيوم والماغنسيوم، وهو حجر قيم للبناء، ومادة لصناعة الحراريات حيث يستخدم بكثرة في عمل الطوب الحراري اللازم لتبطين أفران الصلب، كما يعتبر مصدراً لفلز الماغنسيوم. وتوجد في **إيطاليا** مجموعة جبال دولومايت التي تشتهر بتضاريسها الجميلة، والتي تتميز بألوان صخور معدن الدولومايت الزاهية والتي تعلوها قمة مارمولاد.



### تيلوريدات الذهب Gold tellurides :

رواسب صخرية تحتوي على الذهب، كما تحتوي غالباً على نسبة عالية من الفضة.



### رخام Marble :

حجر جيري متحول يتكون أساساً من بلورات معدن الكلسيت أو الدولومايت، وتتباين ألوان الرخام تبعاً لنسبة الشوائب الموجودة فيه، فهو ذو لون أبيض إذا ما كان نقياً، وذو لون أخضر إذا احتوى على السربنتين، ويعتبر الرخام من أكثر أحجار الزينة انتشاراً ويستخدم في عمل التماثيل وصناعة الأثاث، وفي المباني.



### زمرد Emerald :

حجر كريم شفاف، لونه أخضر، من معادن البيريل، يوجد في صخور الرخام والشيست، وتتواجد أشهر مناجمه في جنوب **مصر** وعلى ساحل **البحر الأحمر**، ولقد قام **الفراعنة** منذ أكثر من ٥٠٠٠ سنة باستغلالها عن طريق حفر مئات من الفتحات للتنقيب عن الزمرد لاستخدامه في الزينة. **ويرجع لون الزمرد الأخضر إلى وجود كميات ضئيلة من الكروم.**



### سيدرايت Siderite :

معدن تركيبه الكيميائي كربونات الحديد، يتواجد في صورة بلُورية سهلة التشقق، تنتمي إلى طراز المعيّن، وترجع أهمية هذا المعدن نظراً لأنه أحد الخامات الرئيسية اللازمة لاستخلاص الحديد، حيث تبلغ نسبة الحديد فيه حوالي ٤٨٪.



### شيلايت Scheelite :

معدن يعتبر خاماً ثانوياً لإنتاج التنجستن، يتواجد في البجماتيت والعروق الملازمة للصخور الجرانيتية، وتركيبه الكيميائي تنجستات الكالسيوم، والبلاد الرئيسية المنتجة للشيلايت هي **الولايات المتحدة الأميريكية والملايو.**



### صوان Flint :

نوع دقيق التبلور من السيلكا الكالسيدونية، توجد أساساً كعقد غير

منتظمة الشكل في الطباشير والحجر الجيري ، ويعتبر الصوان من أقدم المعادن التي عرفها الإنسان منذ **العصر الحجري القديم** ، حيث اكتشفت في بعض الكهوف القديمة بعض المكاشط والبلط اليدوية التي صنعها إنسان العصر الحجري من الصوان الذي كان يحصل عليه من سطح الطبقات الطباشيرية أو من رواسب الحصى النهرية ، وفي العصر الحجري الحديث قام الإنسان باستخراج الصوان من صخور **العصر الطباشيري** في كل من فرنسا وإنجلترا ، وهذا يمثل أقدم صورة عرفتها البشرية للتنجيم تحت سطح الأرض .



**ضوء مستقطب** Polarized light :

تعتبر الدراسة الميكروسكوبية لحبيبات المعادن وقطاعاتها الرقيقة جداً باستخدام الضوء المستقطب فرعاً أساسياً في علم المعادن ، له أهمية كبرى في تصنيف ودراسة الصخور دراسة تفصيلية ، واستخدام الضوء المستقطب في هذه الدراسات يساعد الباحث على الحصول على نتائج ومعلومات دقيقة ومميزة عن الخواص البصرية للمعادن .



**طين صفحي** Shales :

يعتبر الطين الصفحي أحد الصخور الرسوبية الهامة التي تكون مع الصلصال حوالي ٨٠٪ من جميع الصخور الرسوبية الموجودة في القشرة الأرضية ، **ويكون الطين الصفحي في صورة طبقات دقيقة ورقيقة** ، من السهل أن تتشقق في اتجاه يوازي مستوى الطبقات ، وهو يتكون من تصلب الطين أو الصلصال أو الغرين .



**ظاهرة التفلور** :

ظاهرة أمكن التعرف عليها لأول مرة في معدن الفلورسبار ، حيث تتميز عيناته بخاصية ملفتة للأنظار ، إذ إنها تظهر بلون أخضر باهت في ضوء النهار إذا نفذ خلالها ، بينما تكون ذات لون البرقوق القرمزي عند فحصها بالضوء العاكس ، وتكون هذه الظاهرة أكثر إثارة عند تعرض هذا المعدن للأشعة غير المنظورة **كأشعة رونتجن** ، أو **الأشعة فوق البنفسجية** ، حيث يمتص المعدن هذه الأشعة غير المنظورة ويحولها إلى ضوء منظور ، وجميع المعادن التي تحدث لها هذه الظاهرة ربما تكون في نفس الوقت متفسفرة ، حيث تظل هذه المعادن متوهجة حتى بعد توقف الأشعة المثيرة لفترة .

ع

**المعدن** Mineral :

مادة طبيعية غير عضوية لها تركيبها الكيميائي المميز ، وعادة ما يكون لها تركيب بلوري ثابت ـ يأخذ تحت ظروف مناسبة للنمو ـ شكلاً أو صورة خارجية منتظمة ، وقد يتكون المعدن من عنصر واحد كالذهب والفضة والنحاس ، أو يتكون من اتحاد مجموعة من العناصر لتكوين مركبات كيميائية كالكوارتز والهيماتيت ، وقد توجد نفس المادة الكيميائية على هيئة معدنين أو أكثر يختلفان عن بعضهما تمام الاختلاف ، مثال ذلك الكربون الذي يوجد على صورة الماس وهو أصلب المعادن ، وكذلك الجرافيت وهو من ألين المعادن ، وعموماً فإن المعادن هي الوحدات التي تتركب منها الصخور .



**المغرة** Ochre :

خليط من معادن الليمونايت والصلصال والهيماتيت يستخدم في صناعة الأصباغ الطبيعية ، ولقد عرف إنسان العصر الحجري القديم استعمال المغرة في الصبغات ، ودليل ذلك ما تركه من نقوش على جدران وأسقف الكهوف ملونة بأصباغ المغرة الحمراء والصفراء التي تتكون من أكاسيد الحديد والمنجنيز الممزوجة بالصلصال .



**فيروز** Turquoise :

حجر أزرق سماوي مخضر ، يبيض لونه إذا طال تعرضه للشمس ، يتركب كيميائياً من فوسفات الألومنيوم المائية والنحاس الذي يتواجد بنسبة قليلة في صورة أكسيد ، وهو يتواجد في عروق صغيرة قاطعة للصخور البركانية المتحللة ، ويشير التاريخ إلى أن **الفراعنة كانوا من أوائل من نقبوا عن الفيروز في شبه جزيرة سيناء** ، وكانوا يقايضون الفيروز بالحرير والتوابل والجواهر الكريمة التي كانت تأتي من بلاد الشرق ، كما كانوا يستخدمونه في عمل التعاويذ والرقى ، ويستخدم الفيروز الآن كحجر كريم في صناعة الجواهر .



**القطر (الماجما)** Magma :

المادة الصخرية المنصهرة الموجودة في باطن الأرض تسمى **القطر أو الماجما** ، التي ينتج من تدفقها أثناء ثورة البراكين والحمم ما يعرف

بالصخور النارية التي تنتج من تصلب السوائل الخارجة من جوف الأرض ، وتتولد الماجما السائلة والمحتوية على الغازات تحت درجات حرارة مرتفعة جداً في داخل أو تحت القشرة الأرضية على أعماق تتراوح بين عشرة أميال ، وعدة مئات من الأميال ، وإذا ما تمكنت الماجما من الوصول إلى سطح القشرة الأرضية سميت الصخور الناتجة عنها **بالصخور البركانية** Rocks Volcanic ، أما إذا تصلبت الماجما في داخل القشرة الأرضية نتيجة لعدم قدرتها على الوصول إلى السطح الخارجي سميت الصخور الناتجة عنها بالصخور الجوفية ، وهي باللاتينية Plutonic نسبة إلى بلوتو Pluto إله المناطق الجحيمية في الميثولوجيا الإغريقية .

وترجع أهمية القطر أو الماجما للمعادن المختلفة التي تتواجد في الصخور الناتجة عنها .



### الكوارتز Quartz :

معدن تركيبه الكيميائي ثاني أكسيد السيلكون ، وهو شائع الوجود في الصخور النارية الحمضية ، وكثير من الصخور المتحولة ، بالإضافة إلى أنه المكون الرئيسي للحجر الرملي ، تمتاز بلوراته بأنها شفافة بحيث يمكن رؤية الأشياء خلالها بوضوح ، والكوارتز معدن خفيف نسبياً وشديد الثبات ، وتتكون بعض الطبقات الرملية المكونة للقشرة الأرضية من الكوارتز ، وتستخدم هذه الطبقات كمادة أولية في صناعة الفخار والزجاج ، كما يمكن استخدامها في عمل أحجار الطواحين ، وأحجار التجليخ إذا تماسكت بالضغط ، وبفعل المواد اللاصقة الطبيعية ، وفي الوقت الحاضر فإن شرائح الكوارتز المقطوعة في اتجاهات خاصة تستخدم على نطاق واسع في الدوائر الإلكترونية ، وفي ضبط ذبذبات **الراديو** ، وفي شبكة **المواصلات التليفونية** ، كما تستخدم في ضبط «**ساعات الكوارتز**» الدقيقة جداً ، التي تقدم أو تؤخر أقل من ثانية واحدة كل ثلاث سنوات .



### اللازورد Lapis Lazuli :

احد أنواع الحجر الجيري المتحول ، يتميز بلونه الأزرق السماوي الغامق ، وقد عرفه الإنسان منذ زمن بعيد ، واستخدمه كحجر للزينة ، ويستخدم مسحوقه اليوم في عمل بعض الصبغات المستعملة في الطلاء .



### الماس Diamond :

معدن له بريق لؤلؤي مميز ، يعتقد العلماء أنه قد تكون بوساطة التبلور المباشر من صخر مصهور غني بالكربون ، وهو أكثر الأحجار الكريمة أهمية ، حيث إنه أصلب المعادن المعروفة على سطح الأرض ، ولذلك فإنه يستخدم في الصناعة على نطاق واسع كمادة قاطعة ومصنفرة ، كما يدخل في صناعة العدد الميكانيكية ، وآلات الحفر والتنقيب عن البترول ، بالإضافة إلى استخدام فصوصه في صناعة المجوهرات ، **وتوجد أشهر مناجم الماس في جنوب إفريقيا** ، وفي رواسب الأنهار والشواطئ خاصة رواسب **الكونغو** .



### نيفيلين Nepheline :

معدن قيم يتكون أساساً من سليكات الألومنيوم ، وترجع أهمية النيفيلين إلى إمكانية استخدامه كمادة أولية في صناعة الألومنيوم بديلاً عن البوكسيت ، خاصة في **الاتحاد السوفييتي** حيث يستخرج المعدن على نطاق واسع من **شبه جزيرة كولا** الواقعة شمال روسيا ، ويمكن استخدام المعدن أيضاً في صناعتي الزجاج والخزف .



### هيماتيت Hematite :

معدن يعتبر من أهم خامات الحديد ، يتراوح لونه بين الأحمر والبني المائل إلى الاحمرار ، تركيبه الكيميائي أكسيد الحديد ، وهو يكون في صورة بلورات رمادية أو سوداء تعطي عند خدشها مسحوقاً أحمر اللون ، وتبلغ نسبة **الحديد** في الهيماتيت حوالي ٧٠٪ .



### ولفرام Wolfram :

معدن يعتبر الخام الرئيسي للتنجستن ، يتميز بأن له مغناطيسية جذبية مثل مركبات الحديد ، وإن كانت هذه المغناطيسية ضعيفة ، يوجد في عروق الكوارتز ، كما يوجد في معظم الأحيان متلازماً مع معدن **القصدير** الشهير باسم **الكاستيريت** .



### ياقوت أحمر Rubies :

حجر كريم شفاف من معدن [illegible] الأحمر ، تركيبه الكيميائي أكسيد الألومنيوم ، يعتبر من أنفس الجواهر ، يوجد في **بورما وسيلان** (سري لانكا حالياً) **وتايلاند** .

# مسابقة مجلة الفيصل

## شروط المسابقة وإيضاحات أخرى

١ ـ قيمة المسابقة عشرة آلاف ريال سعودي.. موزعة على عشر جوائز على النحو التالي:

أ ـ الجائزة الأولى ٢٠٠٠ ريال

ب ـ الجائزة الثانية ١٥٠٠ ريال

جـ ـ الجائزة الثالثة ١٠٠٠ ريال

إلى جانب سبع جوائز مالية قيمة كل جائزة (٥٠٠ ريال سعودي)، وعشر جوائز أخرى قيمة كل جائزة (٢٠٠ ريال سعودي).

٢ ـ المطلوب الإجابة على جميع الأسئلة.. وارفاقها مع قسيمة العدد الخاصة بالمسابقة موضحاً عليها الاسم ثلاثياً أو رباعياً ـ إن أمكن ـ مع وضع العنوان بوضوح لضمان وصول قيمة الجائزة إلى المشترك في المسابقة حالة الفوز.

٣ ـ ترسل الإجابات على العنوان التالي:

(الرياض ـ المملكة العربية السعودية ـ مجلة الفيصل ـ ص. ب (٣) المسابقة).

مع ذكر رقم المسابقة على الغلاف من الخارج.

٤ ـ أية إجابة تصل بعد ٤٥ يوماً من صدور العدد لا يلتفت إليها.

٥ ـ من حق القارئ أن يشترك باسمه في المسابقة الواحدة أكثر من مرة على شرط ارفاق قسيمة المسابقة مع كل رسالة.

### السؤال الأول:

أحد المبشرين بالجنة.. وسابع من دخل الإسلام في بدايته.. يجيد الرماية.. شهد عدداً من الغزوات مع الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام. دعا له الرسول عليه الصلاة والسلام بقوله: «اللهم أجب دعوته، وسدد رميته». اختاره الخليفة عمرِ بن الخطاب رضي الله عنه ليكون أحد الستة الذين أوكل إليهم أمر اختيار خليفة للمسلمين من بعده.. قال عنه الرسول: «هذا خالي فليرني امرؤ خاله». توفي بالمدينة المنورة بعد أن أوصى بأن يكفن في جبة عتيقة كان قد لقي المشركين بها يوم بدر.. ما اسمه؟

### السؤال الثاني:

ما المقصود بـ «النحت» في اللغة العربية كضرب من ضروب الاشتقاق مع إيراد مثلين؟

### السؤال الثالث:

أين توجد هذه الجامعات؟

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ـ جامعة عليكرة الإسلامية ـ جامعة عين شمس ـ جامعة بير زيت ـ جامعة اليرموك.

### السؤال الرابع:

ما اسم أول دولة من الدول التالية استعملت طوابع البريد.. وفي أي عام؟

(أميريكا في يوليو (تموز) عام ١٧٧٠م ـ العراق في مايو (أيار) عام ١٥٢٠م ـ فرنسا في ديسمبر (كانون الأول) عام ١٦٣٠م ـ مصر في أكتوبر (تشرين الأول) عام ١٣٢٥م ـ إنجلترا في مايو (أيار) عام ١٨٤٠م ـ إيطاليا في سبتمبر (أيلول) عام ١٩٠٥م).

### السؤال الخامس:

ما اسم أول مدينة من المدن التالية في العالم ابتدعت لبس خاتم الزواج؟

(بون ـ تونس ـ الرياض ـ القاهرة ـ لندن ـ روما ـ أثينا ـ بغداد ـ مونتريال).

---

**قسيمة مسابقة مجلة الفيصل**

**العدد (٥٧)**

الاسم: ......................................

المهنة: ......................................

العنوان: ......................................

......................................

## ● نتائج مسابقة العدد (٥١) ●

● فاز بالجائزة الأولى وقيمتها (٢٠٠٠) ألفا ريال سعودي الأخ **محمد سليم برو، بيروت**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، **الجامعة اللبنانية ـ لبنان**.

● فاز بالجائزة الثانية وقيمتها (١٥٠٠) ألف وخمسمائة ريال سعودي الأخ **سليمان جادو سليمان سالم**، قنا، كلية الآداب بقنا ـ **مصر**.

● فاز بالجائزة الثالثة وقيمتها (١٠٠٠) ألف ريال سعودي الأخ **قاسمي عبد القادر** رقم الدار (١) الحي الحكومي، **مدينة فكيك ـ المغرب**.

وهناك **سبع جوائز** قيمة كل جائزة (٥٠٠) خمسمائة ريال سعودي فاز بها الإخوة والأخوات الآتية أسماؤهم:

● من **سورية ـ دمشق**، جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة الأخ **أحمد حسين عفاني**.

● من **الجزائر، بلدية وزرة المدية**، الأخت **سعاد مداني**.

● من **باكستان**، مجلس التحقيق الإسلامي، ٩٩ ـ J ـ مادل تاون، لاهور 14، الأخ **عطاء الرحمن ثاقب عبد الرحمن جلال الدين**.

● من **السودان**، إدارة المحاكم ـ **الخرطوم**، ص. ب (١٠٧) الأخ **عبد الله مبارك مصطفى خطيب**.

● من **الأردن ـ عمان** ص. ب. (٨٧١١) جبل الحسين الأخ **مالك سعيد صالح**.

● من **البحرين**، المنامة، الأخت **زين ثامر صلاح الدين**.

● من **الطائف**، إدارة الأحوال المدنية، الأخ **عبد الرحمن عبد الله مساعد الزهراني**.

بالإضافة إلى **عشر جوائز** قيمة كل جائزة (٢٠٠) مائتا ريال سعودي فاز بها الإخوة والأخوات الآتية أسماؤهم:

● من **مصر**، كلية الطب جامعة القاهرة، مستشفى القصر العيني، طبيب **سيد شافعي أحمد**.

● من **سورية ـ حلب**، الأخت **صباح عفيف مراد**.

● من **الأردن** ـ عمان، الأشرفية، ثانوية حسن البرقاوي، الثالث ثانوي تجاري، الأخ **زكريا علي حسين علي**.

● من **رابغ**، جامع السنوسي، الإمام **عبد القادر كرامة الله نعمة الله**.

● من **السودان**، جامعة الخرطوم، كلية العلوم، السنة الرابعة، الأخ **حبيب داؤد الصديق**.

● من **الرياض**، الأخت صفاء محمود زكي قرني.

● من **الهند**، قسم اللغة العربية، جامعة كشمير، سرينجار، الأخ **ريحان الحق عبد المعيد**.

● من **المغرب**، ١٠ زنقة قصر السوق، اخنيفرة، الأخ **سيمو محمد بن مبارك**.

● من **تونس**، نهج محمد البدوي رقم (١٠) حي التحرير، تونس، الأخ **محمد المنصف الزيتوني**.

● من **تونس**، حي السويح، طبرية، الأخت **ماجدة بنت محمد بن الطيب بن مرزوق**.

## ● أجوبة مسابقة العدد (٥١) ●

ج ١ ـ **عرفت أفغانستان**، قبل خمسة آلاف سنة باسم **(إريانا)** أي موطن الشعب الآري عندما اتخذت القبائل الآرية المناطق الشمالية موطناً لها، وعرفت باسم **أفغانستان** في سنة ١٧٤٧ م، في عهد ملكها **أحمد شاه**.

ج ٢ ـ **تقع قمة جبل (إفيرست) بجبال الهملايا** على حدود التبت ونيبال، يصل ارتفاعها إلى (٨٨٤٨) متراً حوالي (٢٩٠٢٨) قدماً، وسميت إفيرست تكريماً «**للسير» جورج إفيرست** الذي كان يشغل منصب المدير العام للمساحة في الهند أثناء الحكم البريطاني.

ج ٣ ـ **المعتزلة** فرقة منقرضة من المتكلمين ينفون القدر ويخالفون أهل السنة في مسائل تتصل بالعقيدة، وعلى رأسهم **واصل بن عطاء** الذي اعتزل بأصحابه حلقة **الحسن البصري**.

ج ٤ ـ **كلمة «صائمون»** هي صيغة من صيغ الجمع لكلمة **«صائم»** والصيغ الأخرى لجمع هذه الكلمة: **صُوَّام، صيَام، صُيَّام، صيَّم**.

ج ٥ ـ **من أبرز الأحداث في التاريخ الإسلامي وقعت في شهر رمضان المبارك:**

**(أ) نزول القرآن الكريم.**

(ب) **موقعة بدر الكبرى.**

(جـ) **فتح مكة.**





مجلة ثقافية شهرية
تصدر عن
دار الفيصل الثقافية

المراسلات
الرياض - المملكة العربية السعودية
مجلة الفيصل
ص.ب (٣)
هاتف : ٤٦٥٣٠٢٦ ـ ٤٦٥٣٠٢٧
تلكس ٢٠٢٦٠٠ DRFATH SJ


## أسعار بيع النسخ في البلاد العربية

| | |
|---|---|
| المملكة العربية السعودية | ٨ ريالات |
| الكويت | ٦٠٠ فلس |
| الامارات العربية المتحدة | ٧ دراهم |
| قطر | ٦ ريالات |
| البحرين | ٥٠٠ فلس |
| سلطنة عمان | ٦٠٠ بيسة |
| الأردن | ٤٠٠ فلس |
| ج . ع . اليمنية | ٦ ريالات |
| ج . اليمن الديمقراطية الشعبية | ٨٠٠ فلس |
| مصر | ٣٠٠ مليم |
| السودان | ٣٠٠ مليم |
| المغرب | ٥ دراهم |
| تونس | ٥٠٠ مليم |
| الجزائر | ٥ دنانير |
| العراق | ٤٠٠ فلس |
| سورية | ٥ ليرات |
| لبنان | ٥ ليرات |
| ليبيا | ٨٠٠ درهم |




# ALFAISAL MAGAZINE

MONTHLY CULTURAL MAGAZINE
PUBLISHED BY
AL-FAISAL CULTURAL HOUSE

ALAWI TAHA ALSAFI
Editor-in-Cheif

All Correspondence To:
Riyadh-Saudi Arabia
Al-Faisal Magazine
P.O.Box 3
Tel.: 4653026-4653027
TELEX 202600 DRFATH SJ


## EUROPE - AMERICA - ASIA

| | | |
|---|---|---|
| Belgium | BF | 200 |
| Denmark | DKR | 30 |
| Finland | FMK | 30 |
| France | FF | 15 |
| F.R.G. | DM | 10 |
| Greece | DR | 100 |
| Italy | L | 4000 |
| Netherlands | DFL | 10 |
| Norway | NKR | 30 |
| Pakistan | RS | 10 |
| Portugal | ESQ | 100 |
| Spain | PTS | 150 |
| Sweden | SKR | 30 |
| Switzerland | SF | 15 |
| United Kingdom | £ | 2 |
| U.S.A. | $ | 5 |

● أسعار الاشتراكات السنوية :

للأفراد ١٥٠ ريالا سعودياً
لغير الأفراد ٢٥٠ ريالا سعودياً
ترسل قيمة الاشتراك باسم مجلة الفيصل

**ANNUAL SUBSCRIPTION RATES**

Personal Subscription : S.R. 150
Others : S.R.250
PAYABLE TO AL-FAISAL MAGAZINE

شركة الطباعة العربية السعودية المحدودة ، العمارية ، الرياض